

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**Palermo entre cine y literatura**

**Palermo tra cinema e letteratura**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR**

**PRESENTADA POR**

**Giuseppa Machí**

**Directora**

**Mirella Ana Marotta Peramos**

**Madrid**

**© Giuseppa Machí, 2020**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

PALERMO ENTRE CINE Y LITERATURA

PALERMO TRA CINEMA E LETTERATURA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

GIUSEPPA MACHÌ

DIRECTOR

MIRELLA ANA MAROTTA PERAMOS

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

PALERMO ENTRE CINE Y LITERATURA

PALERMO TRA CINEMA E LETTERATURA

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

GIUSEPPA MACHÌ

DIRECTOR

MIRELLA ANA MAROTTA PERAMOS

# INDICE

RINGRAZIAMENTI

RIASSUNTO

RESUMEN

SUMMARY

INTRODUZIONE

1. Scelta dell'argomento
2. Struttura del contenuto e Metodologia

## CAPITOLO 1 LA PALERMO “DA FUORI”: VIAGGIATORI STRANIERI IN SICILIA

- 1.1 Viaggiatori stranieri al tempo del Grand Tour
- 1.2 *Viaggio in Sicilia* di Goethe
- 1.3 Il viaggio in Sicilia di Maupassant
- 1.4 *Carosello Siciliano* di Lawrence Durrell

## CAPITOLO 2 PALERMO NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

- 2.1 Contesto storico-letterario
- 2.2 Palermo ricostruita: La città storica di Andrea Camilleri e Dacia Maraini
  - 2.2.1 Andrea Camilleri e *La rivoluzione della luna*
  - 2.2.2 *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini
- 2.3 Palermo città senza nome: *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante
- 2.4 La città ritrovata: *Bagheria* di Dacia Maraini e *Via XX Settembre* di Simonetta Agnello Hornby
  - 2.4.1 La Palermo di Dacia Maraini
  - 2.4.2 *Via XX settembre* di Simonetta Agnello Hornby
- 2.5 Palermo “grande madre”: i romanzi di Giuseppina Torregrossa
  - 2.5.1 Le indagini di Marò Pajno
  - 2.5.2 *La miscela segreta di casa Olivares*
  - 2.5.3 *Cortile nostalgia*

## 2.6 Palermo città ostile nei romanzi di Giorgio Vasta, Giosuè Calaciura e Roberto Alajmo

2.6.1 *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta

2.6.2 *La Palermo “straniata”* di *Spaesamento*

2.6.3 *Borgo vecchio* di Giosué Calaciura

2.6.4 *Carne mia* di Roberto Alajmo

## 2.7 Palermo città personaggio nei romanzi polizieschi di Santo Piazzese

2.7.1 *I delitti di Medina Sidonia*

2.7.2 *La doppia vita di M. Laurent*

2.7.3 *Il soffio della valanga*

## CAPITOLO 3 PALERMO E IL CINEMA

### 3.1 La rappresentazione cinematografica di Palermo tra stereotipi e realtà

### 3.2 La città e la mafia: i film d’inchiesta

### 3.3 La mafia “romantica”

3.3.1 *Il Padrino* di Francis Ford Coppola

3.3.2 *Dimenticare Palermo* di Francesco Rosi e *Sole buio* di Damiano Damiani

3.3.3 Le produzioni televisive

### 3.4 Ironie sulla mafia

3.4.1 *Johnny Stecchino* di Roberto Benigni

3.4.2 *Tano da morire* di Roberta Torre

3.4.3 *La Mafia uccide solo d’estate* di Pif

### 3.5 La Palermo “grottesca” di Ciprì e Maresco

### 3.6 Palermo città della morte in *Palermo Shooting* di Wim Wenders

### 3.7 Palermo, nuovo far west al femminile: *Via Castellana Bandiera* di Emma Dante

## CONCLUSIONI

## BIBLIOGRAFIA

## APPENDICE CINEMATOGRAFICA

## RINGRAZIAMENTI

Svolgere un dottorato di ricerca in *Estudios Literarios* nell'Università Complutense di Madrid è stata un'opportunità importante nel corso della mia carriera di studio e di lavoro, che non sarebbe stata possibile senza l'incontro con persone speciali che mi hanno incoraggiata ad intraprendere questa avventura professionale ed esistenziale.

Un ringraziamento particolare va alla direttrice della tesi, la Professoressa Mirella Marotta Peramos, che mi ha ascoltata e guidata nell'arco di questi anni di ricerca con professionalità e affetto, accogliendomi in un contesto di lavoro e di studio che si è rivelato di giorno in giorno sempre più stimolante e arricchente.

Ringrazio la mia tutor, Professoressa María Teresa De Jesús Gil García, che ha creduto nel mio progetto e mi ha incoraggiata a seguirlo, coinvolgendomi nelle iniziative accademiche in cui ho avuto modo di allargare i miei orizzonti di conoscenza.

Ringrazio inoltre la Professoressa Eugenia Popeanga Chelaru per gli stimoli e gli spunti di riflessione ricevuti durante il mio lavoro di ricerca.

Un affettuoso ringraziamento va ai miei colleghi ed amici di Madrid, mia seconda patria, in cui ho vissuto momenti indimenticabili e importanti per il mio percorso di vita.

Un ultimo ringraziamento, infine, va ai miei genitori, che hanno sempre appoggiato le mie scelte con incondizionato affetto.

## RIASSUNTO

Il presente lavoro si propone di analizzare le differenti rappresentazioni della città di Palermo nella letteratura e nel cinema, a partire dai diari dei viaggiatori stranieri del *Grand Tour* fino alla letteratura e al cinema contemporanei. La rappresentazione letteraria e cinematografica di uno spazio urbano ci consente, del resto, di cogliere alcuni aspetti che sono preclusi al semplice visitatore e contribuisce a delineare e ad arricchire l'identità stessa della città, in un processo di osmosi in cui l'immagine reale e la creazione artistica interagiscono e si condizionano reciprocamente. Dal momento che il materiale letterario e cinematografico in cui è presente la città di Palermo risulta abbastanza variegato, verranno operate inevitabilmente delle scelte, frutto di valutazioni personali e di un percorso che si tenterà di tracciare, analizzando la città attraverso differenti prospettive:

1. la città vista “da fuori”, dall’ottica cioè dei viaggiatori stranieri in differenti periodi cronologici, attraverso l’analisi dei diari di viaggio di Goethe, Maupassant e Durrell;
2. la città storicamente “ricostruita” nei romanzi *La rivoluzione della luna* di Andrea Camilleri e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini;
3. la città “ritrovata” attraverso un viaggio della memoria, alla ricerca del tempo e del luogo dell’infanzia e delle radici familiari, in *Menzogna e sortilegio* di Elsa Morante, *Via XX settembre* di Simonetta Agnello Hornby e *Bagheria* di Dacia Maraini;
4. la città come “madre” e “matrigna” nei romanzi di Giuseppina Torregrossa;
5. la città come spazio ostile in *La vita materiale* e *Spaesamento* di Giorgio Vasta, *Borgo vecchio* di Giosué Calaciura e *Carne mia* di Roberto Alajmo;
6. la città “personaggio” nei romanzi polizieschi di Santo Piazzese;
7. la città cinematografica e la mafia;
8. la città grottesca nei film di Ciprì e Maresco;
9. la città e la morte in *Palermo Shooting* di Wim Wenders;
10. la città come luogo di un nuovo *Far West* al femminile in *Via Castellana Bandiera* di Emma Dante.

Queste differenti rappresentazioni, seppure parziali e personali, contribuiscono a forgiare un'immagine poliedrica della città, anche se la Palermo cinematografica, soprattutto quella dei film d'inchiesta degli anni Sessanta e Settanta, può risultare una città a una sola dimensione, quella mafiosa, che configura lo spazio urbano come irrimediabilmente insicuro e ostile per la presenza di un potere occulto che condiziona la qualità della vita e la quotidianità dei suoi abitanti. Ad alimentare questo stereotipo, contribuiscono senza dubbio i numerosi fatti di cronaca e le stragi mafiose, di cui il cinema si appropria per "rappresentarli" realisticamente.

Un filo conduttore che accomuna la maggior parte delle opere che tentano di indagare l'anima della città è l'elemento ossimorico che la contraddistingue, che lo scrittore Bufalino estende all'intera isola, ma che a Palermo potenzia la sua intensità, in un alternarsi di opposti che non raggiungono mai una sintesi. Palermo è la città dell'accoglienza descritta dalla Torregrossa, ma è anche la città respingente ed ostile raccontata nei romanzi di Calaciura e Alajmo, che non lascia via di scampo, se non con la fuga. È la città della morte, per la sua decadenza intrinseca, per i segni dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, che ancora sono visibili negli edifici squarciati del centro storico, ma è anche la città della vita, come si evince dal film di Wenders, *Palermo Shooting*, in cui la morte personificata, abbracciando il protagonista, lo incoraggia ad abbracciare la vita, ritrovata nelle strade di Palermo, città dalla forte personalità, scandagliata in tutta la sua intensità dalla macchina da presa del regista tedesco.

La città osservata dal di dentro, dagli artisti che in essa operano e vivono, mostra invece i risvolti grotteschi di una città al limite, post apocalittica, come risulta dalla cinematografia di Ciprì e Maresco, che non trovano nessuna soluzione catartica all'interno di un contesto urbano in decadenza, che mostra tutto il suo degrado materiale e morale.

In ogni caso, l'analisi delle opere su Palermo, pur fornendoci un punto di vista parziale, ha permesso di arricchire la percezione dell'identità di una città complessa, sineddoche



di un'isola, la Sicilia, che Sciascia, scrittore strettamente legato alla sua terra, ha analizzato in tutti i suoi aspetti antitetici, mostrandola infine come “metafora” del mondo.

## RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo analizar las diferentes representaciones de la ciudad de Palermo en la literatura y en el cine, desde los diarios de los viajeros extranjeros del *Gran Tour* hasta la literatura y el cine contemporáneos. La representación literaria y cinematográfica de un espacio urbano nos permite, desde luego, captar algunos aspectos que son ocultos al simple visitante y ayuda a delinear y enriquecer la identidad misma de la ciudad, en un proceso de ósmosis en el que la imagen real y la creación artística interactúan y se condicionan entre sí. Dado que el material literario y cinematográfico en el que está presente la ciudad de Palermo es muy variado, inevitablemente se hará una elección, debida a evaluaciones personales y a un camino que se intentará trazar, analizando la ciudad a través de diferentes perspectivas:

1. la ciudad vista "desde fuera", es decir, desde la perspectiva de los viajeros extranjeros en diferentes periodos cronológicos, a través del análisis de los diarios de viaje de Goethe, Maupassant y Durrell;
2. la ciudad históricamente "reconstruida" en las novelas *La revolución de la luna* de Andrea Camilleri y *La larga vida de Marianna Ucria* de Dacia Maraini;
3. la ciudad "recuperada" a través de un viaje de la memoria, en busca del tiempo y del lugar de las raíces de la infancia y de la familia, en *Mentira y sortilegio* de Elsa Morante, *Via XX Settembre* de Simonetta Agnello Hornby y *Bagheria* de Dacia Maraini;
4. la ciudad como "madre" y "madrstra" en las novelas de Giuseppina Torregrossa;
5. la ciudad como un "espacio hostil" en *La vita materiale* y *Spaesamento* de Giorgio Vasta, *Borgo Vecchio* de Giosuè Calaciura y *Carne mia* de Roberto Alajmo;
6. la ciudad "personaje" en las novelas policíacas de Santo Piazzese;
7. la ciudad y la mafia en el cine;
8. la ciudad "grotesca" en las películas de Cipri y Maresco;
9. la ciudad y la muerte en *Palermo Shooting* de Wim Wenders;
10. la ciudad como el lugar de un nuevo *Far West* hecho por mujeres en *Via Castellana Bandiera* de Emma Dante.

Estas diferentes representaciones, aunque parciales y personales, contribuyen a forjar una imagen polifacética de la ciudad, aunque la Palermo cinematográfica, especialmente la del cine de “investigación” de los fenómenos sociales de los años sesenta y setenta, puede llegar a ser una ciudad de una sola dimensión, la de la mafia, que configura el espacio urbano como irremediablemente inseguro y hostil por la presencia de un poder oculto que condiciona cada día la calidad de vida de sus habitantes. En alimentar este estereotipo, sin duda han contribuido los numerosos hechos de crónica y las masacres de la mafia, de las cuales el cine se apropia para "representarlas" de manera realista.

Un hilo conductor que une la mayoría de las obras que intentan investigar el alma de la ciudad es el oxímoron que la distingue, que el escritor Bufalino extiende a toda la isla, pero que en Palermo aumenta su intensidad, en una alternancia de opuestos que nunca llegan a una síntesis. Palermo es la ciudad acogedora descrita por Torregrossa, pero también es la ciudad repulsiva y hostil relatada en las novelas de Calaciura y Alajmo, que no deja ninguna solución, excepto con la huida lejos de ella. Es la ciudad de la muerte, por su decadencia intrínseca, por los signos de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, que todavía son visibles en los edificios desgarrados del centro histórico, pero también es la ciudad de la vida, como se puede ver en la película de Wenders, *Palermo Shooting*, en la que la muerte personificada, abrazando al protagonista, lo anima a abrazar la vida, que se encuentra en las calles de Palermo, una ciudad con una fuerte personalidad, grabada en toda su intensidad por la cámara del director alemán.

La ciudad observada desde el interior, por los artistas que trabajan y viven en ella, en cambio muestra los aspectos grotescos de una ciudad en el borde, posapocalíptica, como lo demuestra la cinematografía de Ciprì y Maresco, que no encuentran solución catártica dentro de un contexto urbano en descomposición, que muestra toda su degradación material y moral.

En cualquier caso, el análisis de las obras sobre Palermo, si bien nos ha dado un punto de vista parcial, nos ha permitido enriquecer la percepción de la identidad de una ciudad compleja, sinécdoque de una isla, Sicilia, que Sciascia, escritor profundamente pegado a su tierra, analizó en todos sus aspectos antitéticos, mostrándola finalmente como una "metáfora" del mundo.

## SUMMARY

The present work aims at analysing the different representations of the city of Palermo in literature and cinema, starting from the diaries of foreign travellers on the *Grand Tour* to contemporary literature and cinema. The literary and cinematographic representation of an urban space allows us, after all, to capture some aspects that are precluded to the simple visitor and contributes to outline and enrich the identity of the city itself, in a process of osmosis in which the real image and the artistic creation interact and affect each other. Considering the large variety of literary and cinematographic material in which the city of Palermo is present, choices will inevitably be made as the result of personal evaluations in the attempt to trace a path for the analysis of the city through different perspectives:

1. the city seen "from outside", from the perspective of foreign travellers in different chronological periods of time, through the analysis of the travel diaries of Goethe, Maupassant and Durrell;
2. the city historically "reconstructed" in the novels *La rivoluzione della luna* by Andrea Camilleri and *La lunga vita di Marianna Ucrìa* by Dacia Maraini;
3. the city "found" through a journey of memory, in search of childhood time and family roots places, in *Menzogna e sortilegio* by Elsa Morante, *Via XX Settembre* by Simonetta Agnello Hornby and *Bagheria* by Dacia Maraini;
4. the city as a "mother" and "stepmother" in Giuseppina Torregrossa's novels;
5. the city as a hostile space in *La vita materiale e Spaesamento* by Giorgio Vasta, *Borgo vecchio* by Giosué Calaciura and *Carne mia* by Roberto Alajmo;
6. the city as a "character" in Santo Piazzese's detective novels;
7. the film city and the mafia;
8. the grotesque city in Ciprì and Maresco's films;
9. the city and death in *Palermo Shooting* by Wim Wenders;

10. the city as the site of a new female Far West in *Via Castellana Bandiera* by Emma Dante.

These different representations, even if partial and personal, contribute to forge a multifaceted image of the city, even if the cinematic Palermo, especially that of the investigative films of the Sixties and Seventies, can be seen as a city with only one dimension: the mafia. This peculiarity configures the urban space as irreparably insecure and hostile due to the presence of a hidden power that affects the quality of living and the everyday life of its inhabitants. To the affirmation of this stereotype undoubtedly contributed the numerous new stories and the mafia massacres, which the cinema resumed in order to "represent" them in a realistic way.

A common thread that unites most of the works that attempt to investigate the soul of the city is the oxymoronic element that distinguishes it, which the writer Bufalino extends to the entire island, but which in Palermo strengthens its intensity, in an alternation of opposites that never reach a synthesis. Palermo is the welcoming city described by Torregrossa, but it is also the repulsive and hostile city told in the novels of Calaciura and Alajmo, which do not give any way out, except by escape. It is the city of death, for its intrinsic decadence, for the signs of World War II bombings, which can still be seen in the torn buildings of the historic centre; but it is also the city of life, as can be seen in Wenders' film, *Palermo Shooting*, in which death personified, embracing the protagonist, encourages him to embrace the life found in the streets of Palermo, a city with a strong personality, fathomed in all its intensity by the German director's camera.

On the other hand, the city observed from the inside, that is to say by the artists who work and live in it, shows the grotesque implications of a post-apocalyptic city always on the very brink. This feature is effectively shown by the cinematography of Cipri and Maresco, who don't find any cathartic solution within a decaying urban context, which shows all its material and moral degradation.

In any case, the analysis of the works on Palermo, while providing us with a partial point of view, allowed to enrich the perception of the identity of a complex city, synecdoche of an island, Sicily, which Sciascia, a writer closely linked to his land, analysed in all its antithetical aspects, finally showing it as a "metaphor" for the world.

## **INTRODUZIONE**



## 1. SCELTA DELL'ARGOMENTO

L'idea di svolgere una tesi di dottorato su Palermo, la mia città, è stata determinata da diversi fattori. Uno dei principali è stato l'incontro con il gruppo di studio dell'Università Complutense di Madrid, coordinato dalla professoressa Popeanga, che si occupa di analizzare il rapporto tra la letteratura, il cinema e la città attraverso prospettive differenti. L'aver partecipato ad incontri e congressi sull'argomento ha rappresentato uno stimolo innegabile nell'intraprendere questo tipo di studio, soprattutto l'assistenza al congresso "Representaciones del espacio hostil en la literatura y en las artes: imágenes y metáforas", mi ha fornito molteplici spunti e idee per il mio lavoro. Il concetto di città come spazio ostile, infatti, mi è sembrato si adattasse perfettamente ad alcuni aspetti della città di Palermo, soprattutto per quanto riguarda la connotazione di città di mafia, che, a partire dalla seconda metà del XX secolo, ha relegato Palermo all'interno di uno stereotipo difficile da modificare e che ho cercato di indagare attraverso l'analisi dei film sull'argomento.

Le perplessità che sono sorte all'inizio del lavoro sono state molte: prima fra tutte l'inevitabile coinvolgimento emotivo per un tema che ha a che fare con la mia vita, con le mie origini, cosa che poteva spingermi verso un cammino scontato, poco obiettivo. Ho cercato allora di "interrogare" alcuni autori di opere dedicate a Palermo e di cogliere, attraverso l'analisi dei testi letterari e cinematografici, l'immagine della città che ne derivava, dal momento che è innegabile il ruolo dell'arte, e in particolare della letteratura e del cinema, nella costruzione dell'identità di un luogo.

Il lavoro di ricerca si è rivelato appassionante, tanto più perché mi ha consentito un avvicinamento "intellettuale" alla mia città, pur essendone lontana da parecchi anni, dal momento che la prospettiva di lontananza mi ha forse permesso di avere una visione più lucida, non inficiata dalle dinamiche interne di una *routine* urbana che spesso non consente pause di riflessione, essendo immersi in una realtà che ci sovrasta. La città "ritrovata" attraverso la percezione degli artisti che l'hanno ritratta risulta sicuramente stimolante e poliedrica: infinite sono infatti le sfaccettature in essa individuate, spesso frutto di percezioni emotive e personali, che rendono ancora più complesso il tentativo di organizzare il materiale in uno spazio schematico e ordinato.

Definire una città attraverso la sua rappresentazione letteraria e cinematografica ci mette del resto in relazione con uno spazio immaginario che coesiste parallelamente a quello reale, creando differenti possibilità dello stesso. La città immaginata e quella reale diventano spesso “un tutt’uno indissociabile” (Westphal, 2009: 105)<sup>1</sup> e in essa sopravvivono stratificazioni che è difficile ripercorrere sistematicamente, ricercando l’archè che ha dato l’incipit a quello che Westphal chiama “terzo spazio.” (Westphal, 2009: 99) La città reale e il suo “doppio” letterario, tra l’altro, si influenzano reciprocamente in un processo di *osmosi* in cui quasi non si distinguono le differenze; questo processo è ancora più evidente nella città rappresentata dal cinema, che essendo immagine riprodotta dalla realtà, crea un *imprinting* ancora più forte della letteratura, come si evince dai numerosi *deja vu* che colgono coloro che si recano in città iper rappresentate, come New York o Parigi, in cui la città immaginaria si impone con maggior intensità rispetto a quella reale.

Sulla percezione della città, sull’immagine che essa proietta all’osservatore contemporaneo, mi sembra interessante riportare una metafora di Sciascia su Palermo, di cui è conoscitore attento e critico, città amata e odiata dallo scrittore di Racalmuto, che ne scandaglia ogni aspetto:

Bela Balazs, concorrendo a una sistemazione di una estetica del cinema, non sappiamo quanto mai attendibilmente, diceva che come nel teatro si conviene “questa scena rappresenta un bosco”, nel cinema la convenzione va un gradino più oltre: “questo bosco rappresenta la scena di un bosco”. Così, a nostra impressione e giudizio, Palermo è città: “questa città rappresenta la scena di una città. (Sciascia, 1998: 310)

Sciascia, con questa citazione, vuole porre l’accento su una certa incompiutezza di Palermo come città, sulla difficoltà di rappresentarla come uno spazio urbano organico, come spiega ancora nel saggio riportato:

---

<sup>1</sup> La lettura del saggio di Bertrand Westphal *Geocritica, Reale, Finzione, Spazio* è stato un importante punto di riferimento nell’impostazione del lavoro.

I punti di vista su Palermo, quelli che di solito si affidano alla macchina fotografica per le cartoline “Palermo – Panorama della città”, sono principalmente due: dal monte Pellegrino (che molti, e anche Barilli, chiamano San Pellegrino, coinvolgendovi il gusto o il disgusto della magnesia e dell’acqua gasata) e da Monreale. Dal monte Pellegrino, e precisamente dall’incredibile castello Utveggio (nato come albergo e ridotto oggi a supporto, in tempi elettorali, di una luminosa dicitura propagandistica), la città appare più che informe amorfa, quasi che le case lievitassero e proliferassero inarrestabilmente, una biancastra fungaia che tutto invade e tutto cancella. In questa massa invadente, la vecchia città è un punto grigiastro, che appare di diversa materia e consistenza: e ci si può anche arrendere all’immagine baudelairiana che quel punto ormai quasi sommerso indichi una decomposizione organica da cui si è generata l’enorme e insana efflorescenza della città nuova. (Sciascia, 1998: 311)

Nell’osservazione di Sciascia si intravede la critica al cosiddetto “sacco” di Palermo, con cui si intende la distruzione sistematica della città storica in nome di una ricostruzione moderna voluta fortemente dalla mafia legata alla speculazione edilizia, altro elemento negativo della città e che sarà oggetto di narrazione da parte degli autori che analizzeremo.

La percezione di uno spazio urbano è strettamente connessa al tempo che interagisce con esso, come puntualizza il teorico della geocritica, la cui prospettiva è implicitamente contemplata in questo lavoro:

Ogni spazio si situa per ipotesi all’incrocio di potenziali creativi. Tocca alla letteratura e alle arti mimetiche esplorarlo, perchè da qualche parte fra realtà e finzione, l’una e le altre sanno far emergere le virtualità nascoste dello spazio-tempo senza per questo renderlo prigioniero della stasi. Lo spazio-tempo che si rivela all’incrociarsi delle diverse rappresentazioni mimetiche è proprio questo terzo spazio che la geocritica si propone di esplorare.” (Westphal, 2009: 105)

Lo stesso Calvino nel suo libro *Le città invisibili*, ribadisce l’importanza dell’incrocio tra spazio e tempo, in cui risiede l’essenza stessa della città:

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato.” (Calvino, 1993: 10)

Il passato di una città, contenuto in essa e non sempre esplicitato, determina l'immagine della città presente e futura e contribuisce ad arricchire l'immaginario intorno ad essa e a forgiarne l'essenza. La visione di una città può dar vita quindi a rappresentazioni differenti, dinamiche e non statiche, legate all'esperienza personale, all'angolo visuale dal quale si osserva lo spazio, al legame emotivo, alla storia che in esso si racconta. Orientarsi all'interno di queste molteplici visioni può dar vita a un'inevitabile confusione, ritrovandosi dinanzi ad una miriade di città possibili, vere e false ad un tempo. Il presente lavoro vuole delinearne alcune, spesso antitetiche tra loro, ma ugualmente "vere": dalla città "cartolina"<sup>2</sup>, vista dal di fuori e descritta dalla letteratura dei viaggiatori a partire dal *Grand Tour*, alla "città ostile", osservata da chi la vive dall'interno, con le sue molteplici contraddizioni e raccontata da una parte della narrativa contemporanea, alla città delle proprie radici familiari, "ritrovata" attraverso la memoria, per giungere infine alla città cinematografica, che ruota prevalentemente intorno all'immagine stereotipata di "città di mafia", con degli esiti a volte scontati, a volte interessanti e peculiari.

La "città di carta"<sup>3</sup> (Ferlita, 2013), ricreata dalla letteratura è sicuramente più poliedrica della città cinematografica, che ha generato intorno a Palermo un mito a una dimensione, rappresentandola prevalentemente come città tentacolare e oscura il cui potere occulto della mafia permea ogni suo angolo. Eppure, il nome originario di Palermo, fondata dai Fenici nel VII sec. a.c., era *ZiZ*, la cui traduzione è *fiore*, o *splendore*, evocando fin dalla primigenia definizione un'idea di bellezza e di luminosità, di *locus amoenus* per l'armonia del paesaggio, per la sua posizione e per la ricchezza delle opere artistiche che i popoli che si sono susseguiti nel suo territorio hanno prodotto, arricchendone il suo fascino e la sua complessità. Ed è questa armonia

---

<sup>2</sup> L'espressione "Ciudad postal" è efficacemente utilizzata da Eugenia Popeanga nell'articolo *Napoles ciudad polifonica*, il cui termine si può applicare tranquillamente a Palermo, città affine a Napoli per storia e cultura:

"Muchos ilustres viajeros (Goethe, Marquès de Sade, Baroja, Alarcón, Camba, etc.) se aplican a una imagen "de postal", en la que se refleja el maravilloso entorno natural o su pasado histórico..." (Popeanga, 2016: 164)

<sup>3</sup> Con il termine "città di carta" Salvatore Ferlita si riferisce alla città rappresentata in letteratura, nel saggio "Palermo di carta", in cui l'autore analizza le opere ambientate a Palermo di alcuni autori a partire da Luigi Natoli, scrittore citato in questo lavoro, ma non analizzato. Il saggio di Ferlita è stato un punto di riferimento, per quanto riguarda la parte letteraria, nell'individuazione di alcuni autori, come Giorgio Vasta, Giosué Calaciura e Roberto Alajmo, che saranno analizzati nel capitolo relativo alla città ostile. L'autore crea inoltre una mappa "letteraria" in cui le vie della città sono riscritte sulla base delle ambientazioni dei romanzi.

e bellezza che hanno ricercato i visitatori del passato che si sono spinti fino all'isola di Sicilia per ritrovare il loro angolo di paradiso di una nuova *Ellade*.

## 2. STRUTTURA DEL CONTENUTO E METODOLOGIA

Il materiale letterario e cinematografico in cui è presente la città di Palermo è abbastanza vasto e verranno operate inevitabilmente delle scelte, frutto di valutazioni personali e di un percorso che si tenterà di tracciare.

Palermo, in quanto capoluogo della Sicilia, non è stata oggetto di attenzione come spazio urbano a sé stante, ma è stata considerata un tutt'uno con l'isola, cantata fin dagli albori della letteratura, a partire da Omero, che nell'Odissea, canto XI, narra della mitica “verde isola Trinacria dove pasce il gregge del Sole.” (vv.143-144).

Le notizie sulla città nel resto d'Europa, fino al XVIII secolo, sono sporadiche e confuse: in un tomo dell'Enciclopedia, apparso a Neuchatel, in Svizzera, nel 1765 si racconta di una città distrutta nella Val di Mazzara, di nome “Panormus”, indicata come sede arcivescovile e dotata di un piccolo porto. Da ciò si evince la scarsa importanza che Palermo ricoprì all'esterno della Sicilia come città con una sua fisionomia distinta e autonoma rispetto all'isola, fatta eccezione per il ruolo che ebbe all'inizio del XIII secolo, quando Federico II di Svevia vi stabilì la sua corte in cui venne fondata la cosiddetta Scuola Siciliana, che pose le basi per la nascente letteratura italiana. È a partire dalla fine del '700, con i diari di viaggio degli intellettuali del *Grand Tour*, che si hanno le prime descrizioni letterarie e iconografiche della città. Nel presente lavoro si partirà da queste testimonianze per delineare l'immagine che la città incomincia ad assumere grazie agli osservatori stranieri. Il primo capitolo della tesi sarà dedicato infatti alle rappresentazioni giunte da chi ha descritto la città “da fuori”, da un'ottica esterna, di chi ha visto Palermo per la prima volta e ci ha restituito l'immagine della città del passato, in cui la visione oggettiva e quella evocativa e personale si mescolano in un ritratto variegato. È quello che si rileva dai diari dei primi viaggiatori tedeschi, inglesi e francesi, di cui si farà un breve *excursus*, soffermandosi sugli autori più significativi, tra cui il francese Houel, di cui ci resta un importante diario di viaggio corredato da disegni che rappresentano delle importanti testimonianze iconografiche della città del XVIII secolo. Le descrizioni letterarie dei viaggiatori sono una testimonianza preziosa e variegata, che ci serve a dare forma all'identità della città, alla sua percezione dal di fuori, che costituisce uno dei tanti

strati di cui essa è connotata,<sup>4</sup> tanto più perché Palermo prima del '900 è carente di una letteratura che ci aiuti a ricreare la città e a costruirne la sua epopea<sup>5</sup>

Si dedicheranno dei capitoli a parte ai diari di viaggio<sup>6</sup> di Goethe, Maupassant e Durrell, autori di tre opere sulla Sicilia in cui si soffermano sulla descrizione dell'isola e della città con uno sguardo personale e illuminante nel coglierne alcuni aspetti; inoltre le prospettive temporali differenti dei suddetti autori ci aiutano a forgiare l'immagine della città da un punto di vista diacronico, prima di giungere alla contemporaneità. La scelta dei tre autori è stata dettata da diversi fattori. Per quanto riguarda Goethe è innegabile l'influenza che il suo *Viaggio in Sicilia* ha avuto nella creazione di un mito dell'isola, fortemente legato alle sue ascendenze classiche e alla ricerca di quella grecità agognata dagli scrittori dell'epoca e che ancora adesso condiziona la percezione della Sicilia dei viaggiatori d'oltralpe. Inoltre, nella sua descrizione di Palermo, lo scrittore tedesco riesce a cogliere tratti distintivi della città che persistono ancora ai nostri giorni, come la cattiva amministrazione, il fatalismo degli abitanti, la sporcizia delle strade, ma anche la bellezza del paesaggio e dei colori in cui egli ritrova, nonostante tutto, il suo *locus amoenus*.

La scelta di Maupassant è invece legata alla dualità dello scrittore francese, che vive la sua esperienza siciliana e palermitana con l'oggettività e l'equilibrio tipici dello scrittore naturalista, ma anche con la sensibilità di un animo tormentato, che nel viaggio cerca di esorcizzare le proprie paure. Più di ogni altro Maupassant ci restituisce un'immagine ossimorica della città, che è poi quella che la connota nella percezione contemporanea.

Singolare risulta anche la visione di Durrell, che in Palermo ravvisa un'eccezione all'interno dell'isola, descrivendola come la città che segna un punto di rottura rispetto all'evocazione della grecità e della classicità che i viaggiatori stranieri,

---

<sup>4</sup> Roberto Alajmo definisce la città di Palermo "una cipolla" (Alajmo, 2005) appunto per le molteplici facce che essa ha mostrato nel passato e che ancora persistono nel presente della città, interpretata con questa singolare metafora.

<sup>5</sup> Con le dovute eccezioni, ovviamente, come vedremo con la testimonianza di Giovanni Meli, illustre poeta del '700. Illuminante a questo proposito è il saggio di Sciascia sulla Sicilia e i suoi artisti, *La corda pazza*, in cui vengono riportati esempi di letterati che ci forniscono preziose tracce sulla Palermo del XVI secolo, come Antonio Veneziano, ad esempio, o Vincenzo Di Giovanni, autore di un'opera, *Palermo Restaurato*, che ci descrive il rifiorire della città nella seconda metà del secolo XVI.

<sup>6</sup> Vengono definiti "diari di viaggio" con la consapevolezza dei limiti di questa definizione, di cui si accennerà nei capitoli ad essi dedicati.

soprattutto nordeuropei, ricercano in Sicilia. Appare inoltre interessante la percezione di Palermo come “città della morte”, che Maupassant intuisce nella visita alle Catacombe dei Cappuccini, luogo macabro in cui è possibile vedere centinaia di scheletri appesi alle pareti, e che anche Durrell riporta nella sua opera come introduzione al capitolo su Palermo: “città dei morti” la chiama infatti, quando, giunto a Palermo, è sorpreso dall’aspetto tetto della città, che non possiede, secondo l’autore, la solarità tipica dell’isola. La percezione di “città della morte” viene intravista in età ancora più recente dal regista tedesco Wim Wenders, che nel suo film dedicato alla città, *Palermo Shooting*, del 2008, attribuisce a Palermo questa connotazione, indagata a partire dal celebre affresco di un anonimo del XV secolo presente nella Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, chiamato appunto *Il trionfo della Morte*.

Nel capitolo sulla rappresentazione di Palermo nella letteratura contemporanea si sceglieranno prevalentemente opere recenti, che tratteggiano un’immagine della città così come viene percepita nell’attualità, e si seguirà un percorso tematico teso ad individuarne le differenti narrazioni, che elenchiamo qui di seguito:

- 1) La città ricostruita, che costituisce la prima parte del secondo capitolo, mirerà ad individuare la Palermo rappresentata nel passato da autori contemporanei. Tra le numerose rappresentazioni sono state scelte le ricostruzioni storiche di Andrea Camilleri e Dacia Maraini: il primo, nel suo romanzo *La rivoluzione della luna*, immagina una plausibile Palermo del sec. XVII, quando la città venne governata per ventisette giorni da un viceré donna; la seconda, con il romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, ci racconta la Palermo aristocratica del XVIII secolo attraverso l’affascinante ritratto della sua antenata che dà il titolo all’opera.
- 2) La seconda parte del capitolo sarà dedicata invece ad una delle più grandi scrittrici contemporanee, Elsa Morante, legata a Palermo dalle sue origini paterne, con cui la scrittrice tenta di “riconciliarsi” attraverso il primo romanzo, *Menzogna e sortilegio*, fortemente autobiografico. La Morante non ambienta il romanzo esplicitamente a Palermo, che è trasfigurata con tratti della città di Roma, creando un “terzo spazio” letterario in cui però è ben riconoscibile la fisionomia di Palermo, la città meridionale senza nome, chiamata con la lettera P.
- 3) La terza parte analizzerà il rapporto con la città di Simonetta Agnello Hornby e ancora di Dacia Maraini, di cui si approfondirà il romanzo dichiaratamente



autobiografico *Bagheria*. I romanzi delle scrittrici, di origine palermitana, vanno inseriti in un'ottica "proustiana" di ritorno alle origini in cerca delle proprie radici e della propria identità. Palermo è per le narratrici "la città ritrovata" nella loro esistenza di adulte, in cui ritornano con la memoria per ricomporre pezzi della loro vita passata, della loro infanzia, in cui la città, trasfigurata emotivamente, prende forma insieme ad una rinnovata consapevolezza.

- 4) La quarta parte sarà ancora dedicata ad un'autrice palermitana, Giuseppina Torregrossa, nella cui produzione letteraria Palermo assume un ruolo fondamentale, quello di "terra madre" che accoglie i suoi figli, pur con le sue contraddizioni. Questa connotazione "materna" della città è maggiormente presente, generalmente, nelle scrittrici, che proiettano sulla città gli elementi femminili dell'accoglienza e della protezione.
- 5) La quinta parte individuerà le rappresentazioni della città come spazio ostile, attraverso l'analisi dei romanzi di Giorgio Vasta, Giosué Calaciura e Roberto Alajmo. La Palermo descritta dagli autori è una città che genera disagio e sofferenza, sia come proiezione di una disarmonia interna che ne influenza la percezione, come nei romanzi di Vasta, sia come luogo di conflitti sociali che creano dinamiche violente, dalle quali non si intravede nessuna via di scampo, se non con la fuga.
- 6) La sesta e ultima parte del capitolo dedicato alla letteratura presenta invece il romanzo poliziesco come genere privilegiato in cui la città assume il ruolo di vero e proprio personaggio della storia, scandagliata in ogni angolo e in ogni aspetto dal detective alle prese con la soluzione del delitto. Dopo un breve *excursus* sugli autori di gialli ambientati a Palermo, si analizzeranno i romanzi dell'iniziatore del giallo palermitano, Santo Piazzese.

Il terzo capitolo sarà invece dedicato alla rappresentazione cinematografica della città. La scelta di inserire anche l'immagine della città nel cinema ha creato inizialmente delle perplessità, a causa dell'immenso materiale disponibile e del rischio di rendere asimmetrico il lavoro o ridurlo ad uno sterile elenco. È stata però una scelta imprescindibile, dal momento che l'arte cinematografica ha contribuito più d'ogni altra a creare un'immagine definita della città e ad alimentarne lo stereotipo che la caratterizza, quello di città di mafia, come vedremo. La peculiarità dell'arte cinematografica, il cui codice di riferimento, come diceva Pasolini, è la realtà stessa,

ha dato vita infatti, il più delle volte, a una rappresentazione di Palermo a una sola dimensione, quella mafiosa, che configura lo spazio urbano come irrimediabilmente insicuro e ostile per la presenza di un potere occulto che condiziona la quotidianità dei suoi abitanti. Quest'aspetto verrà analizzato nella prima parte del capitolo, che si occupa dei film d'inchiesta sulla mafia, a partire dagli '60 fino ai giorni nostri. Si cercherà anche di indagare le modalità con cui il fenomeno mafioso viene raccontato all'interno della città, che da capitale della mafia passa a diventare luogo in cui i protagonisti cementano la loro identità e modificano la loro consapevolezza esistenziale, come nel *Padrino parte III* di Coppola, che a Palermo ambienta la disfatta della famiglia "Corleone", o *Dimenticare Palermo*, di Francesco Rosi, in cui il protagonista, giunto da New York nella città d'origine, ritrova energie arcaiche e sconosciute che lo spingono a cambiare la direzione della propria vita. Nel capitolo dedicato alla città e la mafia saranno inseriti anche film che presentano lo stereotipo mafioso con ironia, come *Jhonny Stecchino* di Roberto Benigni, *Tano da morire* di Roberta Torre e *La mafia uccide solo d'estate* di Pif (nome artistico di Pierfrancesco Diliberto). Attraverso l'analisi dei film citati, si metterà in evidenza il tentativo di esorcizzare il fenomeno mafioso per mezzo di una rappresentazione più "leggera" che stempera i tratti oscuri della città tratteggiati dai film d'inchiesta, lasciandone intravedere nuove potenzialità e nuove prospettive.

Nella Palermo cinematografica non potrà mancare la produzione dei registi Ciprì e Maresco, che presentano una Palermo grottesca, post-apocalittica, i cui protagonisti che vi si aggirano sono al limite dell'umano. Questa visione respingente della città, pur in una dimensione grottesco-surreale, rivela un totale pessimismo della ragione rispetto alla ineluttabilità di una situazione esistenziale e sociale di fronte alla quale gli autori non trovano soluzioni. La visione dei registi è in linea con una folta produzione artistica legata alla città e riconosciuta in ambito internazionale, che mira a tratteggiare gli elementi di una "palermitanità" che ha i propri codici e il proprio linguaggio, ritrovato in ambienti degradati ed emarginati, come avviene nel teatro di Franco Scaldati o nella produzione drammaturgica di Emma Dante, come vedremo.

Si è già citato il film del regista tedesco Wim Wenders, *Palermo Shooting*, a cui si dedicherà un intero capitolo, in cui si sviluppa la visione di Palermo come "città della morte", non legata questa volta al fenomeno mafioso, ma come connotazione

intrinseca alla città, il cui simbolo, per il regista, è rappresentato dal dipinto *Il trionfo della morte*, che raffigura la morte come un arciere su un cavallo scheletrito<sup>7</sup>, e intorno alla cui metafora ruota tutta la pellicola, in cui vi sono scorci inediti della città, vista attraverso lo sguardo di uno dei registi più sensibili del nostro tempo.

Nell'ultimo capitolo infine si analizzerà il film d'esordio di una delle drammaturghe e registe palermitane più apprezzate nel panorama internazionale, Emma Dante, che con il suo *Via Castellana Bandiera* ci presenta un insolito *far west* al femminile ambientato in una zona della periferia ovest della città. La regista, prima di approdare al cinema, ha sviluppato il suo itinerario artistico nell'ambito teatrale, in cui, fin dal primo spettacolo, intitolato *mPalermu*, nome della città pronunciato in dialetto, ha cercato di mettere in scena i conflitti e le disarmonie degli ultimi, di un'umanità perduta di cui la città rappresenta la tragica metafora.

Il lavoro si svolgerà attraverso la lettura integrale dei romanzi e la visione completa dei film ambientati nella città, focalizzati alla luce del percorso che è stato tracciato. Si seguirà, insieme ad una linea tematica, anche una linea diacronica, per delineare l'evoluzione dell'immagine della città nel tempo e il rafforzamento degli stereotipi e dei tratti che l'hanno definita nel corso degli ultimi anni. Per cogliere gli elementi essenziali delle varie rappresentazioni letterarie e cinematografiche, inserendole in un contesto più ampio, si analizzeranno le opere attraverso approfondimenti sugli autori, cercando di collocare il testo letterario o cinematografico all'interno della loro poetica.

Nel tentativo di tracciare un quadro coerente e di fornire una visione completa dell'immagine della città nella letteratura e nel cinema saranno diversi gli autori consultati, ma verranno compiute inevitabilmente delle cernite. Si è pensato di non affrontare, ad esempio, l'analisi di romanzi come *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa o *Il Consiglio d'Egitto* di Sciascia, romanzi iperanalizzati, che renderebbero asimmetrico il lavoro, vista la molteplicità di aspetti che in essi si rilevano.

Sarà un'analisi parziale, dunque, e personale, ma si spera che possa contribuire a delineare ed arricchire, attraverso l'approfondimento di alcune sue rappresentazioni

---

<sup>7</sup> Pare che Picasso per il suo *Guernica* si sia ispirato proprio al celebre dipinto dell'anonimo palermitano.

letterarie e cinematografiche, la figura e l'identità di una città complessa e sfaccettata, ancora poco conosciuta al di là dello stereotipo mafioso che negli ultimi anni l'ha caratterizzata.

## **CAPITOLO I**

### **LA PALERMO “DA FUORI”: VIAGGIATORI STRANIERI IN SICILIA**

## 1. VIAGGIATORI STRANIERI IN SICILIA

*Conosci tu il paese dove fioriscono i limoni,  
Nel verde fogliame splendono arance d'oro,  
Un vento lieve spira dal cielo azzurro,  
Tranquillo è il mirto, e sereno l'alloro  
Lo conosci tu bene?  
Laggiù! Laggiù!  
Vorrei con te, o mio signore, andare!*  
(GOETHE, WILHEM MEINSTER)

Goethe nel Wilhem Meister ci racconta di un paese lontano, laggiù, nel sud, visto come locus amoenus incontaminato, dalla natura rigogliosa. Il personaggio di Mignon del romanzo chiede esplicitamente a Wilhem di portarla in Italia: “L’Italia- ripeté Mignon- se vai in Italia portami con te! Qui ho freddo.” (Goethe, 1976: 134)<sup>8</sup>

Dall’opera dello scrittore tedesco si può notare come l’idea di un sud ai confini dell’Europa, luogo dal clima temperato e pieno di luminosità, fosse vagheggiato dagli intellettuali nordeuropei alla ricerca di un ideale di armonia attribuito geograficamente all’Italia e soprattutto alla Sicilia. Alla scoperta di questa armonia del paesaggio, molti visitatori d’oltralpe del passato si spingono fino all’isola, per ritrovare l’angolo di paradiso di una nuova Ellade. Nel loro viaggio di formazione verso il sud essi vanno alla ricerca sia di una dimensione ancestrale ed esotica sia alla scoperta delle radici greco-romane del continente europeo, anche alla luce delle tendenze neoclassiche dell’epoca. Inizialmente infatti i viaggiatori sono più interessati a esplorare i luoghi incontaminati della natura e le rovine greco-romane situate nelle campagne siciliane, piuttosto che fermarsi per lungo tempo a Palermo, considerata una meta di passaggio dal visitatore, che vi arriva dopo una lunga traversata in mare e che spesso rimane sorpreso dalle dimensioni, dal caos della maggiore città siciliana. Come riporta ancora Sciascia nel suo libro sulla città:

Lo straniero, il continentale che si avventurava in un viaggio in Sicilia, si sentiva come in obbligo di vedere anche Palermo, e la vedeva resistendo alla tentazione dei dintorni: sempre più forte di quella della città coi suoi monumenti e le sue istituzioni. E,

---

<sup>8</sup> L’edizione consultata de *Gli anni di apprendistato di Wilhem Meister* del 1795, è quella a cura di Anitha Rho, Emilio Castellani, pubblicata da Adelphi nel 1976

assolto l'obbligo, più in fretta che si poteva, eccolo infatti a trascorrere le sue ore nei giardini periferici, nelle ville, nei paesi vicini. (Sciascia 1998: 310)

L'essere relegata ai confini dell'Europa e per di più in un'isola ha contribuito ad accrescere per secoli un alone di indeterminatezza intorno a Palermo, città al margine, in cui lontani risuonavano gli echi degli antichi splendori, del suo passato di capitale della cultura europea, ad esempio, ai tempi di Federico II di Svevia, quando fu sede, nel XIII secolo, della celebre Scuola Siciliana e luogo d'incontro di letterati e artisti che in essa elaborarono le basi della nascente letteratura italiana. Le notizie su di essa nel resto d'Europa, fino al XVIII secolo, sono infatti sporadiche e inesatte: questo è quello che si ritrova scritto in un tomo dell'Enciclopedia, apparso a Neuchatel nel 1765:

Palermo. In latino Panormus, città distrutta della Sicilia, nella Val di Mazzara; era sede arcivescovile ed era dotata di un piccolo porto. Prima della sua distruzione, contendeva a Messina il ruolo di capitale. Si trovava sulla costa settentrionale dell'isola. (Tuzet, 1988: 15)

La testimonianza citata parla di una città distrutta, quasi un'Atlantide sparita dalla faccia della terra e ci dà la misura di quanto inattendibili fossero le notizie sulla Sicilia e su Palermo, evocando ricordi di spaventose catastrofi generate dalla furia dell'Etna e dai terremoti da esso provocati. La Sicilia era infatti difficile da raggiungere, sia per terra che per mare, e prima del XVIII secolo furono in pochi gli europei che si cimentarono nell'impresa, dissuasi anche dalla presenza di pirati nelle acque del Mediterraneo e dalla presenza di briganti in agguato nei sentieri impervi.

Le testimonianze dei viaggiatori, i loro diari e i loro disegni, contribuiscono a tratteggiare una fisionomia letteraria della Sicilia e non si limitano solo ad informazioni storico-geografiche o a fornire un itinerario turistico per i futuri viaggiatori. Esse cominciano a delineare un'immagine più concreta dell'isola e di Palermo, città dai ritmi lenti, come molti rilevano, e dalla nobiltà vivace, dove le donne degli strati sociali più alti godono delle stesse libertà delle grandi città del nord europa, dove il contatto con il mare è elemento imprescindibile degli abitanti, evocando libertà lontane e orizzonti aperti, caratteristica tipica delle città di mare, qual era Palermo alla fine del XVIII, come il tedesco Bartel racconta nel suo diario di viaggio pubblicato nel 1791, *Briefe uber Kalabrien und Sizilien*:

“Il siciliano abborrisce come una prigionia tutto ciò che è stretto e si sente felice solo quando i suoi occhi e il suo spirito possono perdersi in un orizzonte senza limiti.” (Tuzet, 1988: 347)

Anche il poeta palermitano Giovanni Meli, sempre alla fine del XVIII secolo, testimonia la libertà che regnava in questa bellissima parte della città, che adesso ha perduto il suo antico fascino:

“Non c’è vergogna/ non c’è russuri, / poco è l’onuri/ E l’onestà, / E specialmente la siritina/ Nta’la Marina/ c’è libertà.”<sup>9</sup> (Pitrè, 2011: 308)

Palermo è dunque vista come una città aperta, libera, immersa in una natura rigogliosa, dalle belle ville e dai bei giardini di piante tropicali. I viaggiatori che in essa si fermano ne ammirano generalmente la bellezza di “città cartolina”, che si staglia con i suoi colori variopinti tra il mare e la montagna, come vedremo soprattutto nella testimonianza di Goethe, che nei suoi giardini ritrova l’amenità della natura tanto agognata.

---

<sup>9</sup> Non c’è vergogna, non c’è pudore, poco è l’onore e l’onestà. E specialmente di sera, alla Marina, c’è libertà.



## 1.1 VIAGGIATORI STRANIERI AL TEMPO DEL *GRAND TOUR*

La Sicilia è stata una meta tardiva per il viaggio di formazione dei giovani europei di buona famiglia, il cosiddetto *Grand Tour*. Gli eruditi che viaggiavano per allargare le loro conoscenze si fermavano generalmente a Roma o a Napoli, avendo un'idea vaga di una terra che veniva percepita come lontana e barbara, dal momento che era raggiungibile solo per mare e frequenti erano le incursioni dei pirati o le leggende intorno ad essi. Solo in un secondo momento, alla fine del XVIII secolo e ancor più agli inizi del XIX diviene meta imprescindibile per i viaggiatori europei, spesso prima tappa di un *Grand Tour* verso l'Oriente o l'Africa: intellettuali e studiosi dalla Germania, dall'Inghilterra, dalla Svizzera, dalla Danimarca, dalla Francia incominciano a spingersi fino all'isola alla ricerca di un sud mitico e ancestrale, riportando nei loro diari di viaggio un'interessante visione dell'isola e delle sue città, in particolare di Palermo, che racchiude nelle sue infinite sfaccettature l'essenza stessa della Sicilia.

Tra i primi viaggiatori che si avventurarono in terra siciliana e che si spinsero fino a Palermo ricordiamo l'Olandese Jean Philippe d'Orville, che giunse nell'isola nel 1727, sulle tracce di Teocrito, poeta bucolico siciliano del IV sec. a.C. e alla ricerca di iscrizioni e monete. Dell'erudito ed umanista olandese resta un trattato di numismatica siciliana, del 1764, dal titolo *Jacobi Philippi d'Orville Sicula; quibus Siciliae veteris rudera illustrantur*, scritto in latino.<sup>10</sup>

Una delle testimonianze più significative del viaggio in Sicilia, che rappresenta un punto di riferimento per i viaggiatori successivi, è quella del tedesco Reidesel, che visitò l'isola nel 1767. In particolare, l'opera di Joseph Hermann di Riedesel, barone di Eisenbach, ci rivela il tentativo di ricerca di quella grecità classica sulle cui tracce tanti intellettuali si erano spinti con i loro viaggi in terra siciliana, anche alla luce degli studi di Winckelmann e delle scoperte archeologiche recenti. Egli viaggia per le campagne della Sicilia spinto anche dalla suggestione letteraria dei pastori degli idilli di Teocrito o degli uomini "allo stato di natura" di Jean Jacques Rousseau, che identifica e ritrova nei contadini dell'isola. Viene deluso però dall'ubicazione

---

<sup>10</sup> Nell'analisi delle testimonianze dei viaggiatori stranieri del *Grand Tour*, un punto di riferimento per il presente lavoro è il saggio di Hélène Tuzet sui viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo.

naturalistica della città di Palermo e dalle montagne brulle che la circondano, ritenendo più consone alla sua indole le campagne di Agrigento, con la suggestiva valle dei templi e le sue rovine greche.

L'inglese Patrick Brydone compie il suo viaggio in Sicilia dal 1767 al 1771. Il suo diario di viaggio, tradotto anche in francese, viene pubblicato a Londra con il titolo *A tour through Sicily and Malta*, nel 1773. Lo spirito di osservazione di Brydon è quello illuminista, alla Voltaire o alla Montesquieu delle *Lettere Persiane*, tipico dell'intellettuale del tempo che cerca di comprendere gli usi e i costumi del popolo siciliano senza giudizi, soffermandosi sulla permanenza di residui pagani nelle usanze dell'isola. Nella sua visita a Palermo rimane particolarmente colpito dall'effigie di Santa Rosalia, alla quale Goethe, come vedremo, dedicherà un importante passo del suo *Viaggio in Sicilia*. Queste sono le parole che il viaggiatore riporta a proposito del culto della santa:

Non ho mai visto niente che mi abbia colpito tanto e non mi sorprende che essa abbia conquistato il cuore dei siciliani. (...) In mezzo a tale spettacolo, ci si sente allargare e rischiarare il cuore; confesso che il mio era estasiato; questa scena di pubblica gioia mi ha emozionato più di una tragedia. (Tuzet, 1988: 96)

Altro luogo di Palermo su cui il viaggiatore si sofferma sono le Catacombe dei Cappuccini, non gradendo però lo spettacolo degli scheletri che tanto turberà più avanti il giovane Guy de Maupassant.

La lettura dell'opera di Brydone spinge altri intellettuali a visitare la Sicilia, tra cui il conte di Borch, di origine polacca, di cui ci restano le *Lettere sulla Sicilia e sull'isola di Malta, scritte nel 1777 come supplemento al viaggio del signor Brydone*. Lo spirito di osservazione dell'intellettuale polacco lo spinge a confutare quelle che lui ritiene "favole" del suo predecessore. Di scarsa cultura archeologica, Borch è però un attento osservatore dei costumi dei siciliani e si sofferma ad analizzare la vita di società a Palermo, di cui descrive dettagliatamente la preparazione della festa della Settimana Santa, momento in cui si trovava in città. Apprezzato da Goethe è anche il suo trattato di mineralogia, in cui indaga in particolare i minerali dell'Etna e la natura e la composizione delle pietre. Come afferma lo scrittore tedesco nel *Viaggio in Sicilia* che analizzeremo più avanti: "Il conte Borch ha lavorato molto in passato sulla situazione geologica della Sicilia e chiunque la visiti dopo di lui non può che

ringraziarlo per questo.”(Goethe, 2016: 23) Ma afferma poi a questo proposito: “L’attività del conte mi sembra più grande delle sue conoscenze; rivela un certo autocompiacimento, contrario alla modesta serietà con cui si dovrebbero trattare tali argomenti.” (Goethe, 2016: 23) <sup>11</sup> Nonostante alcune teorie possano sembrare discutibili, come quando “fa riferimento ad un suo studio sul *succo lapidifico* a cui attribuisce la formazione delle pietre” (Tuzet, 1988: 59), la sua opera è un punto di riferimento per i viaggiatori successivi, anche grazie alle sue illustrazioni.

Sempre sulla scia della testimonianza di Brydone, un altro inglese è spinto a visitare la Sicilia, Henry Swinburg, il cui viaggio si svolge tra il 1777 e il 1778, testimoniato nell’opera *Travels in the two Sicilies*, del 1783. Il suo intento è di riportare nel suo diario esattamente ciò che ha visto, senza abbandonarsi a vagheggiamenti dovuti a supposizioni e a pregiudizi. Il suo spirito è dunque quello dell’intellettuale che mette in primo piano il suo culto del reale, avvicinandosi “più allo studioso moderno che all’avventuroso *philosophe* tipico del suo secolo.” (Tuzet, 1988: 64) Di Palermo lamenta stranamente la fredda accoglienza ricevuta, tutto il contrario del suo predecessore, che riferisce invece di essere stato molto ben accolto dai nobili della città. Swinburg ci fornisce comunque particolari curiosi delle usanze degli abitanti, come quando descrive a Palermo una strana coppia di due fidanzati di otto anni “tutti in ghingheri, circondati dalle attenzioni paterne dei parenti.” (Tuzet, 1988: 65)

Dello stesso periodo ci giungono le testimonianze di un economista francese, Roland de la Platière, che pubblicò nel 1780 le sue *Lettere dalla Sicilia*. Platière ha un grande spirito di osservazione ed è particolarmente interessato a comprendere gli aspetti più disparati della vita quotidiana della città, cosa che contribuisce a farsi un’idea delle abitudini degli abitanti e che aiuta a comprendere l’essenza del popolo cittadino in questo periodo storico: “A Palermo, - ci dice - gli uomini del popolo bevono il loro bicchierino d’acquavite al mattino, come i manovali francesi.” (Tuzet, 1988: 73) Riporta inoltre notizie sulle condizioni grame della servitù in città, pagata a giornata e senza alloggio né cibo, o sulle abitudini degli artigiani palermitani: “Un sarto deve prendere le misure di un abito? Si fa accompagnare da due o tre garzoni: uno porge le forbici, l’altro il metro all’*Illustrissimo signor sarto...*” (Tuzet,

---

<sup>11</sup> L’edizione consultata e citata del *Viaggio in Sicilia* di Goethe è quella a cura di Diana Schindler e Andrea Bonavoglia, pubblicata nella rivista *Azioni Parallele* n.3 del 2016

1988: 72) Non c'è traccia però di superiorità intellettuale nelle sue descrizioni, ma si intravede una osservazione senza preconcetti, con una vera "simpatia" umana.

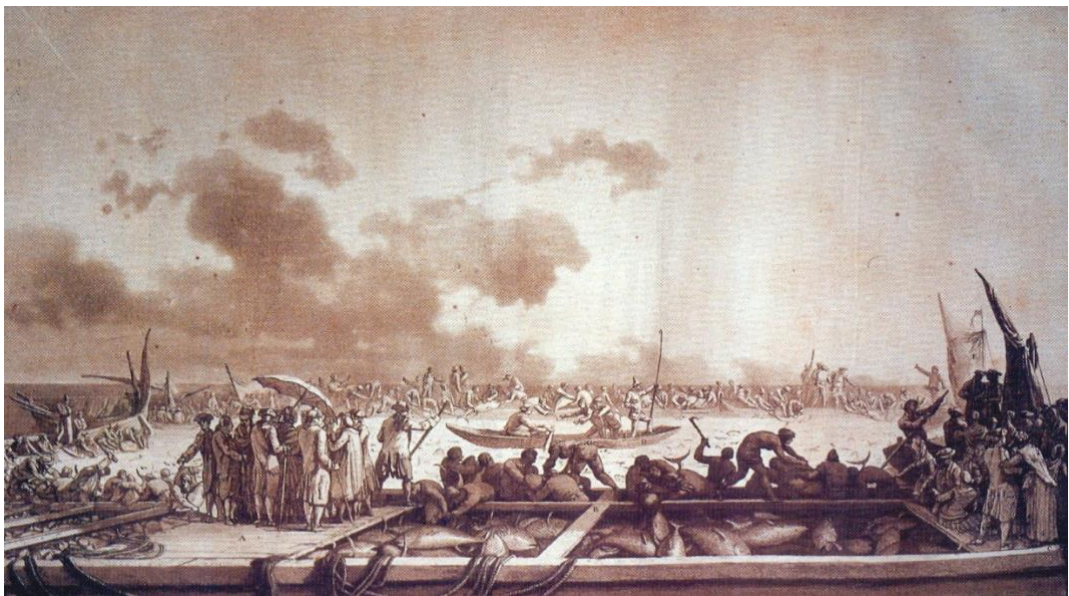
Una delle opere che ebbero più successo nel secolo XVIII fu *Il viaggio pittoresco a Napoli e in Sicilia*, in cinque volumi, pubblicata tra il 1781 e il 1786 dall'abate di Saint Non, ampliata successivamente con i contributi iconografici di Desprès, la cui "matita spiritosa sa esprimere in piccole figure la gioia, il movimento, l'ebbrezza del popolo di Palermo" (Tuzet, 1988: 80), Renard e Chatelet, i cui disegni sembrano a volte delle vere e proprie fotografie che raffigurano i monumenti più importanti della città, come la Cattedrale, costruzione già imponente, ma di cui vengono esagerate le dimensioni. Risulta interessante la testimonianza illustrata della festa di Santa Rosalia, con l'entrata del carro a Porta Felice e la processione nel Cassaro (l'attuale Corso Vittorio Emanuele), evento che richiamerà l'attenzione di molti viaggiatori e che più di ogni altro caratterizza la società palermitana, sino ai nostri giorni.

Anche la testimonianza del francese Vivant Denon, partito alla volta della Sicilia nel maggio del 1778, ci aiuta a ricostruire un importante quadro storico-sociale della città di Palermo. Egli giunge in Sicilia attratto dal patrimonio archeologico dell'isola, ma è spinto dalla sua curiosità di viaggiatore ad indagare sugli usi e i costumi degli abitanti, in particolare di Palermo, in cui soggiorna più a lungo rispetto ad altri luoghi dell'isola. Il viaggiatore francese apprezza principalmente "il ritmo indolente della giornata palermitana" (Tuzet, 1988: 85) e osserva la peculiarità del cittadino palermitano di classe alta, "che si sforza di imitare la libertà dei costumi delle capitali europee dell'epoca, ma che conserva qualche cosa di troppo primitivo, di troppo appassionato, di troppo torbido per conquistare l'amabile scetticismo parigino." (Tuzet, 1988: 85)

Uno dei viaggiatori che per più tempo si fermarono in Sicilia è Jean Pierre Louis Laurent Houel, il cui soggiorno durò quasi quattro anni, dal 1776 al 1779, durante il quale egli ebbe modo di conoscere più approfonditamente l'isola e soprattutto Palermo, narrando la sua esperienza in un'opera corredata da interessanti pitture che raffigurano i luoghi più caratteristici della Sicilia del '700, intitolata *Viaggio pittoresco nelle isole di Sicilia, Malta e Lipari, dove si parla delle antichità che ancora si trovano, dei principali fenomeni della natura, dei costumi degli abitanti e di alcune*

*usanze*: il titolo lunghissimo ne riassume tutto il contenuto. Sciascia si occupa del viaggiatore francese nell'introduzione alla sua opera, pubblicata nel 1977, mettendo in evidenza la capacità di osservazione dell'autore e la precisione del materiale iconografico di cui è corredato il diario:

Houel ha una coscienza e un'etica professionale, una forma mentale, un comportamento da reporter-photographe. Il culto dell'oggettività, della testimonianza diretta e precisa. Il sentirsi in dovere di essere presente fino all'estremo limite di sicurezza, ed anche oltre. La consapevolezza serena e persino allegra, l'energia, la vitalità con cui affronta gli incerti, i disagi e i pericoli di un mestiere più vicino, appunto, a quello allora ignoto del giornalista-fotografo che a quello del pittore. Da ciò, per esempio, la sua indignazione quando scopre che Desprès aveva disegnato, per il Saint-Non, dei gradini che nel teatro di Taormina non c'erano. (...) Possiamo anche immaginare che Houel si portasse dietro le lastre e le incidesse sul momento, *en plein air*. (Sciascia, 1998: 92)



Incisione di Houel che raffigura la pesca del tonno in un'acquaforte (1782)

Houel si sofferma sui dettagli che osserva e che riporta scrupolosamente nelle sue incisioni, interessato ad ogni piccolo particolare della vita quotidiana in Sicilia, soprattutto a Palermo, dove non frequenta solo la nobiltà cittadina, ma si intrattiene con la gente del popolo, ritraendone i costumi e i rituali, come le feste religiose, di cui egli è un attento testimone. Nella sua opera riferisce inoltre le sue impressioni sul carattere del siciliano, di cui apprezza l'ospitalità, la bontà d'animo, la curiosità, ma di cui denota anche una certa istintiva diffidenza.



La festa di Santa Rosalia a Porta Felice

Tra i viaggiatori francesi del '700 ricordiamo infine il geologo Déodat de Dolomieu, che viaggiò in Sicilia spinto dalle sue curiosità di scienziato, particolarmente interessato agli studi di mineralogia, non tanto a quelli di antropologia, come i suoi predecessori. A proposito di Palermo egli dice infatti: “Non intraprenderò affatto la descrizione di Palermo, non parlerò dei suoi abitanti, dei loro costumi, del lusso sfrenato, dell’ignoranza generale, della cattiva educazione di tutta la nuova generazione; mi basta notare che la città ha un gran numero di belle chiese, dove i marmi, i diaspri, le agate...” (Tuzet, 1988: 108) Notiamo qui un certo piglio di superiorità che ben si addice ad un illuminista francese, che osserva il territorio con il distacco di chi è in cerca di dati oggettivi da documentare. Ma in generale, dalle testimonianze lette, si nota anche la tendenza rousseauiana a rimanere affascinati da quello “stato di natura” che si presume fosse facile ritrovare nella Sicilia del tempo, soprattutto nelle campagne e nei dintorni dell’Etna e in alcuni spazi della città di Palermo.

L’interesse per la Sicilia dei viaggiatori francesi è ancora più vivo nel secolo successivo, in cui numerosi sono gli intellettuali romantici partiti alla volta dell’isola, che si manifesta con un volto inedito, pittoresco, ben diverso da quello che aveva animato gli intellettuali precedenti, spinti dal loro spirito di erudizione e più interessati a ricercare le tracce della civiltà greco-romana. Alexandre Dumas padre, Charles

Didier, Paul de Musset, per citarne alcuni, si lasciano affascinare piuttosto dall'elemento passionale e barbarico dell'isola, dalle civiltà arabe e normanne, dai fasti della dominazione spagnola, dal folklore dei costumi degli abitanti, tutti elementi che invece sono considerati stridenti dai viaggiatori neoclassici. Non stupisce che il viaggio in Sicilia, oltre agli interessanti diari degli autori, abbia anche ispirato la composizione di romanzi ambientati nell'isola che ne completano il quadro d'insieme tracciato dai viaggiatori, come ad esempio *Pascal Bruno* di Alexandre Dumas, storia di un brigante siciliano, o *Caroline en Sicilie* di Charles Didier, storia della regina delle due Sicilie Carolina d'Austria, moglie di Ferdinando IV di Borbone; o *Piccinino* della scrittrice George Sand, che racconta la storia di una principessa siciliana impazzita. Storie suggestive che ben si addicono allo spirito romantico e che confermano il forte impatto emotivo che il contatto con la Sicilia e i suoi usi e costumi avevano provocato nei viaggiatori francesi. Il viaggio al Sud rappresenta d'altro canto per gli intellettuali romantici l'immersione in un contesto primigenio che possa alleviare le inquietudini dell'animo, come scrive Paul de Musset nell'incipit del suo *Voyage Pittoresque*, riprendendo una frase di Rossini: "Viaggiare è il vero rimedio per tutti i mali della mente e del cuore." (Urbani, 2013: 2)

Anche i viaggiatori tedeschi dopo l'esperienza di Goethe, che esamineremo dettagliatamente più avanti con l'analisi della sua opera, saranno spinti a ricercare lo spirito primigenio di una terra lontana, sulla scia dei principi preromantici e dello *Sturm und Drang*, anche se non mancano gli eruditi, tra i quali ricordiamo Friedrich Munter e Johann Heinrich Bartels, che intraprendono il viaggio in Sicilia nel 1785, a poca distanza l'uno dall'altro, alla ricerca di testi e manoscritti per i loro studi biblici e numismatici, poco interessati invece alla conoscenza dei luoghi e dei costumi degli abitanti. Munter per esempio, nel suo diario afferma di voler tornare a Roma "per riparare la perdita di alcuni mesi passati inutilmente in un paese semibarbaro," (Tuzet, 1988: 119), non avendo scoperto a Palermo nessun documento letterario degno di considerazione. Bartels invece risulta più attento osservatore del popolo siciliano: si rende conto, ad esempio, della differenza tra Palermo e le altre città dell'isola, di come nel capoluogo siciliano si concentrino le energie e le risorse economiche, mentre il resto della Sicilia è un paese abbandonato ed esangue.

Lo svizzero Karl Ulysses von Salis-Marschlins nel suo diario di viaggio ha invece parole di delusione per la città di Palermo, sostenendo che “la città è un tale labirinto da cui è difficile uscirne e la Marina è infestata da canne che marciscono” (Tuzet, 1988: 156); mentre il tedesco Joseph Hager, un orientalista, va alla ricerca della Palermo araba e si ferma nella città per ben due anni, avendo l’occasione di vederla in ogni stagione e lasciando un’importante testimonianza di un aspetto inedito della città, che in ogni modo a quel tempo, nonostante i viaggiatori appena citati, era tagliata fuori dal mondo: imbarcarsi per Palermo nel secolo dei lumi era infatti una vera impresa.

Dopo questo breve excursus sui viaggiatori europei in Sicilia nel secolo XVIII, sceglieremo tre opere sulla Sicilia di tre scrittori stranieri vissuti in epoche cronologiche differenti, rispettivamente nel XVIII, XIX e XX secolo, ossia *Il Viaggio in Sicilia di Goethe*, tratto dal *Viaggio in Italia*, *La Vie Errante* di Maupassant, in cui è inserito l’illuminante capitolo sulla Sicilia e per ultimo *Carosello Siciliano* di Lawrence Durrell. La scelta di questi tre autori è dettata dalla originalità delle loro opere, dall’importanza degli scrittori nel contesto letterario di riferimento e soprattutto, secondo il mio parere, dalle visioni personali e i tentativi di cogliere l’essenza dei luoghi visitati attraverso la loro sensibilità e il loro genio, da cui si intravede e incomincia a prendere forma una peculiare fisionomia della città di Palermo, che completa le immagini appena intraviste negli autori precedenti.



## 1.2 VIAGGIO IN SICILIA DI WOLFGANG GOETHE

Il *Viaggio in Italia* di Goethe è una delle testimonianze più interessanti del *Grand Tour* di fine '700 e ci offre una appassionante descrizione della Sicilia, raggiunta da Napoli a bordo di una nave che approda a Palermo il 2 aprile del 1787. Il viaggio dello scrittore inizia nel settembre del 1786, quando, all'età di trentasette anni, già godeva di una certa fama in Europa, avendo pubblicato la maggior parte delle sue opere, tra cui *I dolori del giovane Werther*. L'Italia era del resto per Goethe una meta agognata a partire dagli anni della sua adolescenza, quando, nella sua casa di Francoforte, ammirava le incisioni dei monumenti di Roma di Giovanni Battista Piranesi appesi alle pareti.<sup>12</sup> L'interesse per l'Italia dello scrittore da giovane fu inoltre corroborato dall'esperienza paterna, che effettuò un viaggio in Italia nel 1740, lasciando al figlio un diario corredato di disegni e stimolando il suo interesse e la sua ammirazione per quei luoghi, tanto da spingerlo allo studio della lingua italiana.

Goethe intraprende il suo viaggio "sentimentale" in Italia quando era all'apice della sua carriera letteraria e politica, divenuto consigliere segreto del duca di Weimer, e decide di viaggiare in incognito per poter meglio godere della libertà di movimento, procurandosi un passaporto falso col nome di Philipp Moller. La prima città italiana in cui lo scrittore tedesco soggiorna è Trento e da lì, viaggiando verso sud, percorre le tappe paesaggistiche e culturali che riporterà poi nel suo diario. A Vicenza, ad esempio, apprezza particolarmente le opere architettoniche del Palladio e le pitture di Giambattista Tiepolo. Giunge quindi a Venezia, a Roma e a Napoli, dove, dopo un soggiorno di qualche mese alla scoperta delle rovine di Pompei ed Ercolano, decide di imbarcarsi per la Sicilia. Egli è inizialmente indeciso se intraprendere il suo viaggio, non potendo dedicare alla permanenza nell'isola il tempo che avrebbe voluto. Infatti, era sua intenzione passare l'estate a Roma a studiare il racconto di viaggio del conterraneo Riedesel e di altri viaggiatori e raggiungere l'isola a settembre, soggiornando a Palermo per un periodo più lungo; presto però si rende conto che ciò avrebbe rallentato il suo ritorno a Weimer. Nonostante l'esiguità del tempo a disposizione, decide lo stesso di imbarcarsi per l'isola: il soggiorno dura infatti sei settimane, di cui due trascorse a Palermo.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> I riferimenti cronologici sono tratti dall'introduzione al *Viaggio in Italia* di Goethe di Augusto Nomi di Cossilla in una delle prime traduzioni in italiano dell'opera.

<sup>13</sup> Le informazioni sono tratte dal saggio esauriente di Helene Tuzet, 1988.

Come riferisce Giuseppe Pitrè, nel suo libro *Goethe a Palermo* <sup>14</sup>:

Era quella la prima volta che Goethe andava per mare, e soffrì non poco, ma con una certa filosofia, mal di mare, durato, meno qualche intervallo, quasi tutti i quattro giorni di navigazione mentr'egli se ne stava immobile proseguendo un dramma (Torquato Tasso) da lui tempo prima incominciato, ed il cui manoscritto avea portato con sé. Pare sbarcasse alla Cala ed entrasse per Porta Felice, donde sarebbe stato condotto ad una vicina locanda, la migliore che s'avesse allora a Palermo e forse in tutta l'isola, tenuta da un vecchietto, abituato a ricevere il fiore dei forestieri di ogni nazione che giungessero nella Capitale. (Pitrè, 1976: 17)

Goethe concepisce il suo viaggio come “un mezzo di perfezionamento interiore e la ricerca di una migliore coscienza di sé” (Tuzet 1988: 128), e non ha subito l'idea di farne un libro, prova ne è la stesura tardiva della sua opera, scritta tra il 1813 e il 1817. Non ci occuperemo qui del tema, ampiamente dibattuto, riguardo al tipo di opera che Goethe vuole creare a partire dagli appunti del viaggio in Italia<sup>15</sup>, come afferma Hélène Tuzet:

Nessun viaggio ha meritato più di questo il nome di *Bildungsreise* (viaggio di formazione). Non chiediamo a questo libro ciò che non ci può dare: una descrizione minuziosa, una raccolta di nozioni. Ciò che bisogna cercare nell'*Italianische Reise* è Goethe, specialmente nelle pagine dedicate alla Sicilia, dove egli andava incontro ad una iniziazione suprema alla perfezione ultima del suo essere. (Tuzet 1988: 131)

Egli rivede i paesaggi siciliani negli schizzi del suo compagno di viaggio, il pittore Knip, nei disegni di Hackert, di Charles Gore, nelle incisioni dei due *Viaggi pittoreschi* di Saint-Non e Houel. A queste immagini domanda di restituirgli il passato, di ricreare in lui “la presenza del sud.” (Tuzet, 1988: 129)

Come già accennato, Goethe aveva letto l'opera del barone von Riedesel, *Reise durch Sicilien und Gross-Griechenland* (Viaggio in Sicilia e in Magna Grecia), che aveva effettuato il suo viaggio nell'isola vent'anni prima e che, come racconta ancora Pitrè: “Goethe chiamava suo Mentore, ed il libricino di lui portava al petto come un breviario o come un talismano.” (Pitrè, 1976: 27) Ma ciò che Goethe ricerca in Italia

---

<sup>14</sup> Giuseppe Pitrè, il grande demologo siciliano, scrisse questa cronaca del soggiorno di Goethe a Palermo che doveva servire da introduzione a un'edizione del viaggio in Sicilia, poi non pubblicato. L'autore ha l'intento di chiarire le imprecisioni di Goethe, quasi a smascherare il racconto dello scrittore tedesco, frutto di artificio letterario, più che di cronaca fedele.

<sup>15</sup> L'argomento sulla finalità dell'opera di Goethe è ampiamente dibattuto nel saggio di Elena Agazzi, 1996.

e soprattutto in Sicilia non è solo il passato, ma “una specie di idea platonica della Sicilia.” (Tuzet, 1988: 131) Questa forma di platonismo si rivela in un curioso passo del diario:

Il godimento, nel corso di un viaggio, deve essere astratto se lo si vuole puro (...) Capita che per caso, la realtà corrisponda all'idea; si tratta allora di vera fortuna ed io ho provato tali momenti.” (Goethe, 2016: 132)<sup>16</sup>

Lo scrittore ricerca quindi la *sua* idea della Sicilia, frutto delle immagini predeterminate nel suo animo, quando fin da bambino vagheggiava l'idea di un centro del Mediterraneo, dell'origine della civiltà europea, come la maggior parte dei viaggiatori del nord alla ricerca della mediterraneità:

Dato il mio modo di sentire, questo viaggio sarà salutare, anzi necessario. La Sicilia mi richiama l'Asia, l'Africa; trovarsi nel centro meraviglioso, dove convergono tanti raggi della storia universale, non è cosa da nulla. (Goethe, 2016: 93)

Nell'epoca del *GranTour* il sud è un *Eden* ricercato, dove ritrovare le proprie energie perdute, la rincorsa di una classicità agognata, delle vestigia greco-romane presenti in ogni luogo. Gli intellettuali preromantici e romantici sono alla ricerca di quell'amenità della natura, quella eterna primavera dei paesaggi frequentemente decantata e Palermo pare confermare questa aspettativa, soprattutto nei suoi giardini rigogliosi, come Goethe più volte ci mostra nel suo scritto, dove numerose sono le esclamazioni di gioia e di stupore per il *locus amoenus* ritrovato. Emozione che si rileva in ogni pagina dedicata al suo viaggio in Sicilia e che porta l'autore ad affermare che “l'Italia senza la Sicilia non lascia immagine alcuna nello spirito.” (Goethe, 2016: 24) La Sicilia gioca infatti un ruolo fondamentale nel percorso conoscitivo e riconsoscitivo dell'autore e che egli, con passione, completa al suo ritorno in patria, lasciandone espressione negli scritti e nei disegni.

Come ci racconta nel suo scritto, Goethe giunge a Palermo il 2 aprile del 1797 alle tre di pomeriggio, dopo una traversata in alcuni momenti turbolenta; ma la vista della città a bordo della nave già offre al poeta una sensazione di benessere, dovuto alla luminosità della giornata e alla limpidezza dei tratti degli edifici su cui riflette il sole. Egli si gode il paesaggio dal ponte dell'imbarcazione, per osservare la città da un

---

<sup>16</sup> L'edizione consultata e citata del *Viaggio in Sicilia* di Goethe è quella a cura di Diana Schindler e Andrea Bonavoglia, pubblicata nella rivista Azioni Parallele n.3 del 2016

punto di vista che non si sarebbe più ripetuto e che egli ripercorre con la memoria nelle pagine del suo diario:

Non si può esprimere a parole la nitidezza fuliginosa che aleggiava intorno alle coste, quando nel più bello dei pomeriggi ci siamo avvicinati a Palermo. La purezza dei contorni, la morbidezza dell'insieme, il divergere delle sfumature, l'armonia di cielo mare e terra. Chi l'ha visto, lo tiene per sé per tutta la vita! (Goethe, 2016: 9)

Questa sensazione di sollievo e di rinascita, la sottolinea acutamente ancora Hélène Tuzet. L'autrice pone l'accento sulla ricerca di Goethe di una greicità che non viene sminuita dalle stratificazioni arabe e normanne della città, sebbene vedremo che in alcuni momenti l'autore è infastidito dagli eccessi barocchi che lo allontanano dalla ricerca ideale del mondo classico:

Appena sbarcato a Palermo, si sente trasformato: tutto ciò che c'è di meschino in lui sta per essere cancellato, il suo gusto diventa più pieno, più nobile: eppure ha sotto gli occhi la fantasia cangiante dell'arte araba e normanna, gli eccessi delle lussuose chiese barocche. Ma non se ne lascia impressionare, ritrova la purezza ellenica nelle linee dei promontori, nella curva serena dell'orizzonte marino. (Tuzet, 1988: 133)

Goethe riproduce nel suo diario di viaggio l'immagine della Sicilia che si era presentata ai suoi occhi all'età di trentasette anni e la sua esperienza diretta di viaggiatore viene trasfigurata dalla memoria, accrescendo l'intensità dell'emozione: "Come ci ha accolti, non ho parole per esprimerlo: con i gelsi appena spuntati di verde, gli oleandri sempre verdi, gli alberelli di limone..." (Goethe, 2016: 9) Lo aiutano i disegni di Kniep, che nel corso della navigazione gli spiega i segreti della pittura ad acquarello, riproducendo i contorni di ogni cosa che osserva, immagini che saranno fondamentali nella stesura del diario e che comunicano in maniera più immediata le sensazioni che attraverso la scrittura perdono la loro potenza; afferma infatti:

Scusatemi se vi scrivo queste cose alla diavola con una penna scellerata che intingo nell'inchiostro di china in una conchiglia la quale servì ai disegni del mio compagno. Intanto vi giunge quasi un sussurro che io sto preparando per tutti quanti mi amano, un altro ricordo di queste ore felicissime. (Goethe, 2016: 10)

La descrizione del viaggio continua con i tentativi di ricostruzione emotiva delle sensazioni provate nella visione di luoghi che a lungo aveva immaginato ed egli comunica al lettore la sua gioia nell'osservare la città, che viene descritta in ogni suo dettaglio geografico e urbanistico, studiando le linee e la composizione del paesaggio

con l'occhio dell'artista. Ci descrive il cammino che da Porta Felice conduce verso la montagna, l'attuale Corso Vittorio Emanuele, nei cui pressi si trovava la sua locanda, percorso da aristocratiche carrozze, la luce in cui è immersa la città, che percepisce come una "tinta azzurrina"; citando ancora la Tuzet: "rari sono gli scrittori che, come Goethe, siano capaci di disegnare a parole i contorni di una baia, di un promontorio. Citiamo soltanto il Monte Pellegrino, di cui non si stanca di evocare le forme eleganti": (Tuzet, 1988: 133)

Questo foglio, amati miei, dovrebbe farvi partecipi, per quanto possibile, di una gioia immensa, dovrebbe portarvi la descrizione dell'impareggiabile baia, piena di tanta acqua. Parte da est, dove un basso promontorio si allunga dentro al mare, passa per molte rocce scoscese, ben formate e boschive, fino alle abitazioni dei pescatori della periferia. (...) Qui a ovest si erge, proteggendo tutti i mezzi di trasporto, il Monte Pellegrino con le sue belle forme, lasciando tra sé e la terraferma una terra amena e fertile che giunge al mare opposto. (Goethe, 2016: 9)

Il diario di viaggio di Goethe è ricco di osservazioni di botanica, di biologia, di geologia. Raccoglie infatti le pietre dei sedimenti del fiume Oreto, per valutarne l'erosione e stabilire "i vertici classici delle ere antiche della terra." (Goethe, 2016: 10) Analizza le composizioni calcaree del terreno, rilevando come il Monte Pellegrino sia composto da un calcare più antico. Come afferma Pitre: "Profondo naturalista ed osservatore sagace, Goethe trovava nel nostro suolo argomento di indagini e di ricerche. (Pitre, 1976: 31) Egli è interessato a tutti gli aspetti dei territori visitati, dimostrando una notevole competenza in tutti gli ambiti analizzati. Grande è infatti l'apprezzamento per i prodotti della terra siciliana, soprattutto l'olio e il vino, che vengono da lui esaltati e di cui porta con sé degli esemplari durante il viaggio. A questo proposito va segnalato il lavoro di Mario Panizza e Paola Cortazza sul rapporto tra il viaggio di Goethe e il paesaggio, in cui si evidenzia l'estrema precisione dell'autore nell'analisi delle caratteristiche del territorio, le cui osservazioni risultano utili anche ai nostri giorni: "Egli apprezza le caratteristiche geologiche, climatiche e gastronomiche della Sicilia e considera gli alimenti assaggiati tutti squisiti" (Panizza-Cortazza, 2012: 91), fornendo suggerimenti su come renderli ottimi se si avesse più cura della preparazione

L'osservazione della città comprende la descrizione dei monumenti e dell'architettura in essa presenti e, addentrandosi nelle sue strade e imbattendosi nei

suoi beni artistici e culturali, Goethe rileva la somiglianza tra Napoli e Palermo, ma denota meno buon gusto nell'organizzazione urbanistica di quest'ultima, affermando che nella città siciliana "non esiste uno spirito artistico che regoli le opere." (Goethe, 2016: 11) Il fastidio di Goethe, come vedremo più avanti nella descrizione di Villa Palagonia, è rivolto verso la peculiarità del barocco siciliano, di cui egli non apprezza "la profusione degli ornamenti." Considera infatti ridondante l'architettura tipica della città, criticando il "capriccio degli artisti, i quali vollero accumulare senz'ordine, senza gusto, tutto quanto si offriva alla loro fantasia: figure, ornati, marmi, pitture." (Goethe, 2016: 11) L'autore, in cerca dell'armonia classica, sembra non gradire la particolarità dello stile siciliano, frutto della mescolanza di stili dovuta alle influenze culturali dei vari popoli che si sono succeduti nell'isola nel corso dei secoli, cosa che sarà invece sottolineata e apprezzata da Maupassant nel suo diario, a proposito dello stile peculiare dei monumenti della città.

Non mancano nel diario momenti esilaranti, in cui Goethe descrive aneddoti della vita quotidiana della città e dei suoi abitanti, come l'incontro con un commerciante, di cui egli visita la bottega e con cui si lamenta della sporcizia delle strade, quando un improvviso colpo di vento solleva la polvere che invade le botteghe del corso e gli fa esclamare: "Per tutti i santi, ditemi, da dove viene la sporcizia della vostra città? Non c'è rimedio? A Napoli i muli operosi trasportano la spazzatura nei giardini e sui campi; è mai possibile che qui da voi non si possa creare o decidere una simile procedura?" (Goethe, 2016: 12) Singolare il fatto che alla fine del XVIII secolo Napoli fosse un esempio di città virtuosa in questo senso e che Palermo invece mostrasse già i tratti di città difficile e disorganizzata. Continuando ancora il dialogo con il commerciante emerge il malcontento di quest'ultimo nei confronti dei responsabili della pulizia e di chi amministra la città, i quali non sanno "usare i fondi nel modo dovuto". (Goethe, 2016: 12) Tra gli aneddoti raccontati questo è tra quelli che più rileva l'interesse drammaturgico di Goethe nel descrivere le stranezze della quotidianità di una città che stenta a comprendere:

Qui da noi è così com'è, - replicò l'uomo - quel che buttiamo fuori di casa, va a male tutto insieme davanti alla porta. Vedete qui degli strati di paglia e di canne, resti della cucina e varia sporcizia; si secca tutta insieme e torna da noi come polvere. Tutto il giorno ce ne difendiamo. Ma come vedete, alla fine, le nostre scopette carine non fanno che aumentare lo sporco davanti alle nostre case. (Goethe, 2016: 12)

Goethe è abile nell'individuare le caratteristiche tipiche di quella che verrà definita, in epoca posteriore, "sicilianitudine"<sup>17</sup>, tra cui rientra come elemento preponderante l'abitudine a lamentarsi dello stato delle cose e il fatalismo che sfocia nell'immobile attesa di un evento, di un miracolo che possa determinarne il cambiamento, sopportando ogni tipo di sopraffazione senza alcuna reazione:

Alla mia domanda ripetuta se non si potesse trovare un rimedio, ha risposto che tra la gente si dice che proprio i responsabili della pulizia non possono; inoltre, curiosamente, si teme che una volta rimossa tutta la paglia stallatica, uscirebbe fuori come il pavimento sotto sia stato fatto male, e verrebbe a galla l'amministrazione disonesta di un'altra cassa. (Goethe, 2016: 12)

L'interesse di Goethe per il popolo siciliano, e in questo caso palermitano, lo porta a indagare ogni aspetto delle sue caratteristiche, spaziando da considerazioni antropologiche riguardo agli abitanti, alla città, ai suoi rituali culturali, all'analisi di quella religiosità popolare che diventerà stereotipo di un sud ancestrale fino alla postmodernità. È infatti abbastanza lunga e dettagliata la parte del diario che si occupa di descrivere il culto di Santa Rosalia, la santa che liberò Palermo dalla peste agli inizi del sec. XVII e il cui santuario domina la città dal Monte Pellegrino. Già altri viaggiatori del passato, soprattutto l'inglese Brydone, come abbiamo visto nel capitolo precedente e come lo stesso Goethe annota nel suo diario, avevano descritto la festa della patrona, evento importante e partecipato che ancora oggi richiama fedeli o semplici spettatori da ogni parte della Sicilia e del mondo, la cui celebrazione avviene il 14 e 15 luglio. Ma nessuno, come scrive Pitre, "l'ha fatto col sincero e squisito sentimentalismo di Goethe." (Pitre, 1976: 31) Il Monte Pellegrino, oltre che dal punto di vista naturalistico, è qui descritto per il suo ruolo di "montagna sacra" per gli abitanti tutti, fedeli e atei, a causa del ritrovamento in una caverna del monte delle ossa della giovane palermitana, che da quel giorno viene venerata dagli abitanti della città. Vi è quindi la descrizione del santuario, costruito all'interno della roccia in cui vennero ritrovati i resti della santa e infine l'*ecfrasis* commossa della effigie di Santa Rosalia:

Alla luce di fioche lampade ho visto una bella donna. Giaceva in una specie di estasi, gli occhi chiusi a metà, la testa poggiata in modo leggero sulla mano destra. Non

---

<sup>17</sup> Il termine si fa risalire a Sciascia, il quale lo riporta nel saggio *La corda pazza*: attraverso tale espressione lo scrittore siciliano compendia quella che egli riteneva la nota distintiva del carattere isolano, "il comportamento, il modo di essere, la visione della vita – paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire rapporti al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo – della collettività e dei singoli." (Sciascia, 1991: 13)

potevo saziarmi di guardare questa immagine; appariva attraente in modo particolare. Le sue vesti sono fatte di lamine dorate che imitano molto bene una stoffa tessuta d'oro. La testa e le mani di marmo bianco sono eseguite non posso dire con uno stile superbo, ma comunque in un modo naturale e piacevole che fa credere che lei debba respirare e muoversi. Un piccolo angelo le sta a fianco e sembra ventilarla con uno stelo di giglio. (Goethe, 2016: 14)

La vista del simulacro di Santa Rosalia e il contesto suggestivo in cui si trova, privo della fastosità e della pompa del culto cattolico, fanno percepire al poeta la sussistenza di un culto primigenio, precristiano, in un'atmosfera di sacralità arcaica dalla quale Goethe ammette di essersi staccato con difficoltà, intento a contemplare "l'illusione creata dalla figura della bella dormiente" (Goethe, 2016: 14), come viene chiamata nel diario la statua della santa.

Al rientro a Palermo continua l'esplorazione naturalistica dei giardini e delle ville della città. Goethe racconta la sua giornata trascorsa all'Orto Botanico, uno dei giardini più belli di Palermo, vicino alla Marina, che viene descritto con la suggestione del pittore e la lucidità dell'esperto di botanica, analizzando le piante e gli alberi con estrema precisione e lasciandosi trasportare dai colori e dai profumi degli oleandri e dei limoni, ritrovando in questa quiete il *locus amoenus* frequentemente evocato:

Quel giardino delle meraviglie mi si era impresso profondamente; le onde sfumate nel nero all'orizzonte, a nord, il loro lambire le pieghe della baia, addirittura il profumo del mare che evapora, tutto ciò mi ha riportato nei sensi come nella memoria alla beata isola dei Feaci. Mi sono affrettato a comprare Omero e leggere quel canto. (Goethe, 2016: 15)

Diverse pagine sono dedicate da Goethe all'analisi del barocco siciliano, come abbiamo visto già all'inizio della sua permanenza a Palermo. Qui l'autore è attratto dalle leggende intorno alla villa Palagonia, situata a Bagheria, a pochi chilometri da Palermo, appartenente a un singolare personaggio, il principe di Palagonia, di cui Goethe riferirà nel corso del suo diario. Lo scrittore appare abbastanza infastidito dagli eccessi e le bizzarrie delle statue presenti nella villa, riportati nel diario da alcuni schizzi di Kniep, tra cui quello citato da Goethe di "una donna – cavallo seduta su una poltrona che gioca a carte con un cavaliere con la testa di grifone, una corona, e adornato di una grande parrucca." (Goethe, 2016: 18)





Renè Michéa, curatore di un'edizione del viaggio, rileva una certa ipocrisia nell'indignazione di Goethe, di fatto più interessato all'arte classica che al gotico-normanno o al barocco presenti in larga scala a Palermo, affermando invece che questo "bagno nell'irrazionale" fosse ricercato e provocasse un senso di rilassamento nel viaggiatore. Continua infatti Michéa: "come si spiega che per un'intera giornata l'autore di *Ifigenia* abbia confrontato imperturbabilmente il suo classicismo con questo museo di teratologia?" (Michéa, 1945: 349) Goethe in ogni caso verbalizza il suo fastidio, come si può evincere dalla seguente citazione:

Se si pensa a tali figure prodotte a dozzine e dozzine, e create senza senso e senza ragionamento, messe insieme senza scelta e intenzione, se si pensa a questi zoccoli, questi piedistalli e queste uniformi in una fila interminabile, allora si capirà la sensazione spiacevole che assale tutti coloro che devono passare sotto le forche caudine di questa follia. (Goethe, 2016: 19)

In una pagina del diario l'autore ci riferisce anche l'incontro con il bizzarro principe di Palagonia, di cui egli ignorava l'identità, che rientra nella descrizione drammaturgica dei tipi umani che egli incontra durante la sua permanenza a Palermo, come quella del delinquente graziato dal patibolo in onore della settimana di Pasqua. Come afferma Tuzet: "In questa serie di piccoli drammi, si ritrova l'uomo di teatro."

(Tuzet, 1988: 142) Egli si imbatte quindi nel principe, “un signore alto e magro, vestito come a corte (...) acconciato e incipriato, il cappello sotto al braccio, vestito di seta, spada al lato, delle belle scarpe ornate di fibbie di pietra” (Goethe, 2016: 23), mentre quest’ultimo “raccolge denaro per strada per riscattare prigionieri resi schiavi dai barbari”, cosa che provoca in Goethe l’esclamazione:

Invece di spendere immense somme per le follie della sua tenuta, dovrebbe usarle per questo: nessun principe al mondo farebbe di più. Ahimè, siamo tutti uguali! Le nostre follie le paghiamo ben volentieri, per le nostre virtù sono gli altri a dover dare denaro. (Goethe, 2016: 23)

Sorprende che Goethe dedichi tante pagine del suo diario alla descrizione della grotta di Santa Rosalia e della villa Palagonia, mentre ometta quasi del tutto la descrizione del Duomo di Monreale o della Cappella Palatina, che saranno oggetto di stupore un secolo dopo per Maupassant e nel secolo scorso per Durrell, o non mostri nessun turbamento per le Catacombe dei Cappuccini, su cui lo scrittore francese si sofferma in una lunga descrizione, rimanendone fortemente scosso. Probabilmente egli non è interessato all’analisi dei monumenti arabo-normanni e non si sofferma nella osservazione di elementi che possano turbare la sua ricerca di armonia neoclassica, che a Palermo riesce a trovare solo a contatto con la natura e che rinviene nei colori dei suoi giardini. Ciò nonostante abbiamo evidenziato la curiosità ambigua per le estrosità barocche dei monumenti della città, che Goethe sembra non apprezzare, ma su cui torna più volte durante la sua visita a Palermo, come nota Michéa nell’analisi dell’opera.

Il soggiorno nella città continua con la descrizione degli arieti di bronzo del palazzo Reale, provenienti da Siracusa e di cui oggi resta un solo esemplare nel Museo Archeologico della città, di cui Goethe ammira la possenza. Sulla scia degli eruditi tedeschi Munter e Bartels si reca anche a visitare la collezione numismatica del principe di Torremuzza, di cui riporta però un resoconto annoiato.

Ma uno dei momenti del viaggio in cui l’autore si sente maggiormente galvanizzato, lasciando emergere la sua passione drammaturgica, è quando inizia a indagare su un personaggio palermitano che suscita la sua curiosità, cioè il conte di Cagliostro, a cui dedica una parte consistente del suo diario. La prima ricerca su questo

personaggio, figura mitica della Palermo dell'epoca, identificato con un tal Giuseppe Balsamo, fu proprio fatta da Goethe, come ci racconta Pitrè nel suo scritto:

Le notizie messe insieme dal Marchese di Villabianca e quelle della *Conversazione istruttiva*, periodico palermitano del tempo, sono posteriori alla venuta di Goethe: a lui si devono particolari prima sconosciuti sulla origine del famigerato impostore, tanto celebre fuori quanto oscura in Palermo era la famiglia di lui.” (Pitrè, 1976: 63)

Goethe tenta di avere notizie del leggendario personaggio, utilizzando uno stratagemma per visitare la sua famiglia in città, in una casa del centro storico, vicino ai Quattro Canti:

Durante tutto il tempo della mia sosta, ho sentito parlare di Cagliostro, della sua origine e della sua sorte. Su una cosa i Palermitani concordavano e cioè che un certo Giuseppe Balsamo, nato nella loro città, fosse uomo che non godeva buona fama messo al bando per una serie di scelleratezze compiute. (...) Nel corso di questi discorsi uno dei convenuti accennò al fatto che un uomo di legge di Palermo aveva preso il compito di chiarire alcune cose. Era stato incaricato dal ministero francese di fare indagini sulle origini di un uomo che di fronte alla Francia, e si può giustamente dichiarare di fronte a tutto il mondo, aveva avuto l'ardire di manifestare assurdità in un importante processo che aveva destato scandalo (...) Io manifestai la voglia di fare la conoscenza di questo uomo di legge che era tenuto in gran considerazione. (...) La memoria che il gentile compilatore ci lesse e che mi consegnò per qualche giorno su mia richiesta, si basava sui certificati di battesimo, sui contratti di matrimonio e altri documenti legali. (...) Quando nella ricostruzione della sua genealogia, trovai nominate tante persone, in particolare la madre e la sorella, risultanti ancora viventi, manifestai al relatore del memoriale, il desiderio di incontrarle. (...) Io dovevo passare per un inglese e recare ai familiari notizie di Cagliostro che era stato liberato dalla Bastiglia e attualmente dimorava a Londra. (Goethe, 2016: 26)

Egli ha quindi la possibilità di conoscere la madre e la sorella di Cagliostro, che vivevano in un vicolo nei pressi del quartiere dell'Albergheria, non lontana dal Cassaro. La descrizione che ne fa l'autore è accurata e degna, anche questa volta, di un uomo di teatro:

Ebbi il tempo di contemplare la stanza e le altre persone. Una ragazza di circa sedici anni, di buona statura, i lineamenti alterati dal vaiolo. (...) In una poltrona opposta alla finestra sedeva o piuttosto era sdraiata una persona malata e molto deforme. (...) Intanto osservavo la vecchia signora con grande divertimento. Era di media statura, ma ben fatta; sui tratti regolari del suo viso, che l'età non aveva sfigurato, era sospeso quel tipo di pace del quale di solito godono le persone prive di udito. (...) Intanto era entrata sua figlia e si era seduta con la mia guida, che le ripeteva fedelmente ciò che avevo raccontato. (...) Una sensualità vivace e sana sprigionava dall'intera apparenza della figlia. (Goethe, 2016: 29)

I familiari gli consegnano quindi una lettera da far recapitare al latitante Balsamo-Cagliostro, credendo veramente che egli fosse l'inglese che aveva notizie del loro congiunto. La conoscenza della sua famiglia commuove lo scrittore, che palesa sensi di colpa per l'inganno perpetrato a loro danno e mostra un sincero interesse per le tristi condizioni in cui erano costretti a vivere la madre, la sorella e i nipoti del noto personaggio. Egli ritorna nella loro casa ben due volte e si ferma a conversare con loro a lungo, desideroso di sapere quanto più possibile di un uomo che godeva di una fama così controversa e misteriosa in tutta Europa. Pensa infine di compensarli con una donazione in denaro, cosa che non avverrà per mancanza di disponibilità economica, dovendo ancora proseguire con il suo viaggio. Così Goethe commenta il suo stupore e la sua commozione:

Vi lascio immaginare l'impressione che mi aveva fatto questa povera famiglia, mi suscita il desiderio di essere loro utile e di venire incontro ai loro bisogni. A causa mia erano stati imbrogliati un'altra volta e le loro speranze per un inaspettato aiuto erano vicinissime ad essere deluse. (...) La mia curiosità era ormai soddisfatta, ma il loro modo di comportarsi così semplice e buono, aveva destato in me una forte emozione. (Goethe, 2016: 32)

La storia dell'impostore palermitano, come abbiamo già rilevato, suscita nell'autore un vivo interesse, oltre che personale, anche drammaturgico, che egli traspone poco dopo in una commedia, *Der Grosskopta*, rappresentata al teatro di Weimar, e pubblicata nel 1792, con l'appendice dell'albero genealogico del personaggio Giuseppe Balsamo-Cagliostro.<sup>18</sup>

L'indomani della visita ai famigliari di Cagliostro è la domenica di Pasqua e Goethe fa ancora una volta esperienza del senso di religiosità dei siciliani, che si affidano ai miracoli per risolvere situazioni difficili, come la preghiera per la pioggia affinché pulisca le strade per permettere alla processione di passare su spazi puliti: "E così è stato: la pioggia più violenta che si può immaginare è caduta dal cielo la notte scorsa. Subito la mattina sono corso in strada per essere testimone del miracolo." (Goethe, 2016: 33) Egli continua la sua esplorazione delle chiese e delle celebrazioni della Pasqua, prima di recarsi nel palazzo del viceré, che manda dei messi nella locanda per invitare gli stranieri, come era costume dell'ospitalità dei nobili della città. Qui

---

<sup>18</sup> Sul rapporto tra Goethe e Cagliostro si è consultato un articolo di Anna Maria Corradini, 2017.

Goethe, pur geloso della sua libertà, che gli consente di girare sotto falso nome senza essere disturbato, svela infine la sua identità al viceré, durante la visita:

Che fine ha fatto, ha detto, quell'uomo giovane e vivace che ai miei tempi faceva il bello e cattivo tempo? Ho dimenticato il suo nome: era l'autore del giovane Werther! Dopo una piccola pausa, come se dovessi riflettere, ho risposto: la persona di cui mi chiedete, sono io! (Goethe, 2016: 34)

Giunto il momento della partenza, Goethe si congeda dalla città con una lunga sosta al giardino botanico: "Siccome incombe la partenza da questo paradiso, speravo di trovare completo conforto nei giardini pubblici e leggere il solito numero delle pagine dell'Odissea." (Goethe, 2016: 34) Goethe quindi, fin dal suo approdo a Palermo, nonostante la città mostri al viaggiatore le sue caratteristiche arabe, normanne e barocche piuttosto che greche, è comunque sulle tracce della grecità cantata da Omero, che egli cerca ostinatamente di rinvenire e che sembra imporsi fortemente in ogni momento, ritrovata infine nel contatto con la natura e con i giardini della città. Il canto di Nausicaa e il giardino incantato di Alcinoò dell'Isola dei Feaci lo aiutano a dare corpo alle sensazioni che lo invadono nella luce e nelle ville di Palermo, come afferma Mittner, nel suo saggio sui *Paesaggi Italiani* di Goethe:

L'isola salmastra ed olezzante dei Feaci è il paradiso sulla terra, perché, cinta e protetta dalla distesa sterminata del mare, può innalzare con animo grato verso il sole, donatore di tanta felicità, i suoi profumi deliziosi ed inebrianti. Il mare della Sicilia ed i profumi del giardino pubblico di Palermo trasformarono questa intuizione in realtà concreta. (Mittner, 1958: 101)

La testimonianza di Goethe ci restituisce un ritratto della Palermo di fine '700, con le sue bellezze e inquietudini, che mescola in sé realismo e fantasia, precisione e indeterminatezza, elemento quest'ultimo che mette in evidenza Pitrè nel saggio più volte citato e che il demologo siciliano rimprovera allo scrittore tedesco:

Nota dominante del *Viaggio* goethiano in Sicilia è la indeterminatezza di luoghi e di persone: nota che si accentua nella visita a Palermo. Lo spirito potente del Poeta, innamorato della natura, non si indugiò abbastanza in ciò che natura non fosse; e quando vi si indugiò, lo fece più con l'intuito del genio che con la documentazione dell'erudito. Uomini, strade, monumenti, edifici da lui veduti, sono per lo più accennati, e rivelano sovente una certa vaghezza di indicazioni che potrebbe prendersi e forse è noncuranza, ma è pure espressione di un'indole ben diversa dalle altre. (Pitrè, 1976: 70)

Ciò che risulta interessante nell'opera di Goethe è comunque l'intrecciarsi continuo di ideale e reale, la trasfigurazione mitica accanto alla visione realistica di Palermo e della Sicilia, trasfigurazione letteraria che egli ritrova nella copia dell'Odissea omerica che l'accompagna durante tutto il viaggio e che si impone ogni qualvolta si perde nell'ammirazione della natura, facendogli affermare: "Ora soltanto l'Odissea diventa una parola viva". (Goethe, 2016: 71)

Come abbiamo visto nel corso dell'analisi, non mancano le contraddizioni in questa prima tappa del viaggio in Sicilia dello scrittore tedesco. Palermo gli si impone nella sua poliedricità e sono tanti i momenti in cui l'autore avverte delle disarmonie che stridono con la ricerca di una grecità a volte frustrata, percepita prevalentemente nel contatto con la natura, su cui egli proietta le sensazioni evocate dalla lettura di Omero. Ma Palermo è anche il luogo in cui rinviene l'irrazionale, le eccentricità del barocco, il mistero di personaggi che si impongono alla sua fantasia quasi come figure letterarie, a cui l'autore infonde la sua energia preromantica. Testimone del suo tempo, Goethe ritrova quindi a Palermo le suggestioni di quello *Sturm und Drang* che coesistono, ossimoricamente, con la ricerca di un'armonia ideale, tipica del Neoclassicismo.

### 1.3 VIAGGIO IN SICILIA DI GUY DE MAUPASSANT

Tra i viaggiatori francesi che hanno visitato la Sicilia durante il XIX secolo si distingue la testimonianza di Guy de Maupassant, contenuta nell'opera *La Vie Errante*, pubblicata nel 1890 presso Ollendorf e Conrad e corredata da disegni originali che riproducono i luoghi più significativi da lui visitati. Lo scrittore compie il suo viaggio nel 1885<sup>19</sup>, momento in cui, già sofferente e in preda alla malattia che lo porterà alla morte ancora giovane nel 1893, si immerge totalmente nella bellezza del paesaggio siciliano per trovare risposte al suo animo tormentato. Anche per Maupassant, come per molti viaggiatori europei del suo tempo, il viaggio in Sicilia è una delle tappe di un viaggio verso l'Africa, che egli ritroverà a tratti nei paesaggi assolati dell'isola, ai bordi opposti dei due continenti. La sua permanenza in Sicilia dura poco meno di due mesi, sufficienti per apprezzarne la bellezza e rimanere stupito dal suo patrimonio artistico. È sua la definizione della Sicilia come *perla del Mediterraneo*, epiteto che diviene un *topos* nella definizione dell'isola per il futuro, e la sua visione mescola l'oggettività naturalistica con la suggestione emotiva di chi attraverso il viaggio cerca di esorcizzare le sue paure e di dare un senso alla propria vita, ritrovando quell'equilibrio che possa soddisfare la sua sete di bellezza. Questo l'esordio del suo scritto:

In Francia si è convinti che la Sicilia sia un paese selvaggio, difficile e persino pericoloso da visitare. Ogni tanto, un viaggiatore, considerato come davvero audace, si avventura fino a Palermo; quando torna, riferisce che si tratta di una città interessantissima. In che cosa Palermo e l'intera Sicilia possano essere interessanti, da noi nessuno lo sa di preciso. A dire la verità è soltanto un fatto di moda. Quest'isola, perla del Mediterraneo, non rientra nel novero delle contrade che è d'uso percorrere, che è di buon gusto conoscere, che fanno parte, come l'Italia, del bagaglio culturale di ogni persona istruita. (Maupassant, 1998: 19)<sup>20</sup>

L'interesse di Maupassant spazia dalle bellezze artistiche dell'isola, coacervo di culture che l'hanno resa “uno strano e divino museo di architettura”, creando un

---

<sup>19</sup> Ma sulla data del suo viaggio in realtà ci sono delle incongruenze, in quanto nell'opera *La Vie errante* egli afferma di aver lasciato Parigi perchè era infastidito dalla presenza della Torre Eiffel, costruita a Parigi durante la esposizione universale del 1889: “J'ai quitté Paris et même la France, parce que la tour Eiffel finissait par m'ennuyer trop” (Maupassant, 1890: 2); mentre nella edizione italiana dell'opera consultata, a cura di Giuseppe Scaraffia, e in quella francese, a cura di Pierre Thomas, si parla del 1885 come anno del suo viaggio.

<sup>20</sup> L'edizione consultata e citata è quella a cura di Pierre Thomas, con il testo a fronte, del 1998.

peculiare “stile siciliano”, a fenomeni sociologici come il brigantaggio, che egli analizza con lo sguardo di attento osservatore di stampo naturalista.

L’approdo dello scrittore francese in Sicilia avviene da Napoli, con il suo lussuoso yacht “Bel Ami”, che prende il nome dal romanzo che lo rende famoso in Europa, nel quale egli era solito rifugiarsi per dissipare le sue inquietudini con navigazioni solitarie lungo la costa francese del Mediterraneo. Egli arriva nel porto di Palermo presumibilmente nella tarda primavera del 1885, dopo una traversata che definisce “facile”. Qui rimane sorpreso “dal movimento e dall’allegria” della città siciliana, che egli descrive come “una grande città di 250 mila abitanti, piena di negozi e di baccano.” (Maupassant, 1998: 23) Richiamano la sua attenzione i carretti siciliani presenti nelle strade della città e da lui definiti “scatolette quadrate appollaiate molto in alto su ruote gialle”, incuriosito dalle loro decorazioni pittoriche, “pitture ingenue e curiose che rappresentano fatti storici, combattimenti, ma prevalentemente le battaglie di Napoleone I e delle Crociate:” (Maupassant, 1998: 25) Non si era ancora sviluppata in Sicilia l’Opera dei Pupi, che diffonderà nell’immaginario degli abitanti le storie dei paladini di Francia, di Orlando e Angelica, con cui vengono decorati i carretti siciliani dagli artigiani dell’isola a partire dalla fine del XIX secolo.

La descrizione della città è urbanisticamente particolareggiata:

La città, distesa in mezzo a un vasto cerchio di montagne brulle, di un grigio azzurro a volte sfumato di rosso, è divisa in quattro parti da due grandi strade dritte che si intersecano ad angolo retto a metà percorso. Da questo incrocio si scorge su tre lati la montagna, laggiù, in fondo ad immensi corridoi di case, si vede il mare, una macchia blu, di un blu intenso, che sembra vicinissimo, come se la città vi fosse caduta dentro. (Maupassant, 1998: 27)

La parte descritta da Maupassant è il centro della città, i cosiddetti Quattro Canti di città, detti anche “teatro del sole”, poiché si scorge il sole dall’alba al tramonto, ancora adesso una delle zone più suggestive della città, con le sue decorazioni barocche. Lo scrittore francese continua l’esplorazione dei monumenti e delle chiese del capoluogo siciliano, rimanendo stupito dai colori e dalla loro “sensualità”, descritti con la precisione di uno storico dell’arte, come per esempio la Cappella Palatina o la chiesa della Martorana, con i loro preziosi mosaici:



Tutto il mirabile effetto di simili chiese proviene, d'altronde, dalla mescolanza e dalla contrapposizione dei marmi e dei mosaici. (...) In questi piccoli ricami, che corrono come merletti variegati, si scoprono anche cose deliziose, grandi quanto il palmo della mano. (Maupassant, 1998: 33)

Il percorso urbano di Maupassant insegue i suoi miraggi poetici ed emotivi, che lo portano all'Hotel delle Palme, uno dei più famosi della città ancora oggi, in cerca delle tracce di R. Wagner, che soggiornò in una delle camere dell'Hotel dal novembre 1881 al 2 febbraio del 1882, dove si racconta abbia completato la partitura del *Parsifal*:

Apprendo così che l'illustre maestro tedesco trascorse a Palermo un intero inverno e che lasciò la città soltanto pochi mesi prima della morte. (...) Volli vedere l'appartamento occupato da quel musicista geniale, poiché mi sembrava che avesse dovuto mettervi qualcosa di suo, e che avrei ritrovato un oggetto amato, una sedia preferita, il tavolo dove lavorava, un qualsiasi segno indicante il suo passaggio, la traccia di una mania oppure il segno di un'abitudine (Maupassant, 1998: 37)

La trova nel profumo di rosa che ancora aleggia nella stanza, venendo a sapere dal padrone dell'albergo che il musicista tedesco amava spruzzare la biancheria con l'essenza di rose:

Respiravo la fragranza dei fiori rinchiusa nel mobile e mi sembrava di ritrovarvi qualcosa di Wagner in questa esalazione che amava, un po' di lui, un po' del suo desiderio, un po' della sua anima, in quel nonnulla delle abitudini segrete e care che costituiscono la vita intima di un uomo. (Maupassant, 1998: 39)

Il tono pensoso dell'uomo che riflette sulla propria natura esistenziale e quella dei suoi simili si alterna ad annotazioni oggettive, tipiche dello scrittore naturalista e determinista, quando riflette sulla natura del siciliano, regalandoci interessanti intuizioni sociologiche sulle connotazioni di questo popolo:

Nel siciliano si trova molto dell'arabo. Egli ne possiede la gravità di movimento, benché tenga dall'italiano una grande vivacità di mente. Il suo orgoglio natio, il suo amore per i titoli, la natura della sua fierezza e persino i tratti del viso lo avvicinano anzi più allo spagnolo che all'italiano. Tuttavia, quel che suscita sempre, non appena si mette piede in Sicilia, l'impressione profonda dell'oriente, è il timbro della voce, l'intonazione nasale dei banditori per le strade. (...) E la cantilena trascinata, monotona e morbida, sentita di sfuggita dalla porta aperta di una casa, è proprio la stessa, col ritmo e con l'accento, di quella cantata dal cavaliere vestito di bianco che guida i viaggiatori attraverso i grandi spazi spogli del deserto". (Maupassant, 1998: 39)

Palermo e la Sicilia sono quindi per lo scrittore un'anticamera dell'Africa, dove egli, di lì a poco, sarebbe salpato alla volta di Algeri, dal porto di Siracusa.

Sono tanti gli aspetti della città che suscitano l'attenzione di Maupassant: la sensualità delle donne, "avvolte in fazzoletti sgargianti" con i loro occhi e capelli scuri i tabernacoli negli angoli delle strade con dentro le statue della madonna, la religiosità degli abitanti. Ma il luogo che colpisce maggiormente l'immaginario dello scrittore, la cui ossessione per la morte affiora spesso tra le righe del suo scritto, è il Cimitero dei Cappuccini, le catacombe dove sono ancora visibili i corpi imbalsamati di uomini, di donne, di prelati e persino di intere famiglie. Così si presenta all'autore il macabro spettacolo: "Ad un tratto, vedo davanti a noi una galleria immensa, larga e alta, i cui muri sopportano una vera e propria popolazione di scheletri vestiti in modo bizzarro e grottesco." (Maupassant, 1998: 47) La descrizione di questo luogo, ancora oggi oggetto di attenzione per i visitatori, è anch'esso particolareggiato e attento: la visione degli scheletri disposti in fila, ordinati con i loro ghigni macabri lo spinge ad una riflessione sulla vita e sulla morte, che rivela l'inquietudine dello scrittore: "Questo è quindi un uomo. O quel che era un uomo, otto anni fa? Questa cosa viveva, rideva, parlava, mangiava, beveva, era piena di gioia e di speranza..." (Maupassant, 1998: 49) La vista di questo luogo e le riflessioni sulla morte, nelle quali indugia nelle pagine del suo scritto, lo spingono a desiderare un contatto con la natura, con la vita: "Dopo questa visita sinistra, provai il desiderio di vedere dei fiori e mi feci accompagnare alla Villa Tasca, i cui giardini, situati in mezzo ad un aranceto, sono colme di meravigliose piante tropicali." (Maupassant, 1998: 57) Anche Maupassant, come Goethe, è affascinato dalla natura rigogliosa e dalle piante presenti nei giardini di Palermo.

Un'altra tappa obbligata del viaggiatore è la cittadina di Monreale, situata "a mezz'altezza di un monte, con in cima una rovina". Ma prima di visitarne le bellezze architettoniche, lo scrittore è attratto dal cosiddetto Castellaccio, un luogo in rovina dove prima si nascondevano i briganti, ma che adesso mantiene la sua atmosfera suggestiva, senza alcun pericolo per i visitatori. Maupassant, dopo un breve *excursus* sulla genesi del brigantaggio e la condizione attuale dei briganti, che egli definisce "malfattori isolati e non più bande organizzate" (Maupassant, 1998: 57), ci tiene ad affermare che al di là dei preconcetti degli stranieri, la Sicilia e Palermo sono dei luoghi sicuri per il viaggiatore:

Se ricercate le coltellate e gli arresti, andate a Parigi o a Londra, ma non venite in Sicilia. In questo paese si possono percorrere le strade, di giorno e di notte, senza scorta e senza armi; si incontrano soltanto persone estremamente benevoli nei confronti del forestiero. (Maupassant, 1998: 59)

Ed ancora, sull'argomento aggiunge: "I siciliani sembrano essersi compiaciuti nell'ingrandire e moltiplicare le storie di banditi al fine di spaventare i forestieri; oggi ancora si esita ad entrare in quest'isola, tranquilla come la Svizzera" (Maupassant, 1998: 73)

La visita a Monreale, di cui egli sottolinea stranamente la sporcizia delle strade, senza fare alcun accenno invece, a differenza di Goethe, alle condizioni della pulizia della città di Palermo, prosegue all'interno del Duomo e dei suoi mosaici, anch'essi descritti con estrema precisione. Sorprende il paragone tra il Cristo Pantocrator nella semicupola dell'abside e il ritratto di Francesco I di Jean Clouet, ora al museo del Louvre, forse dovuto al fatto che entrambe le immagini hanno la barba e il mantello: "In fondo al coro, una figura immensa di Gesù, somigliante a Francesco I, domina l'intera chiesa, sembra riempirla e schiacciarla, talmente possente ed enorme è la strana immagine." (Maupassant, 1998: 65) Descrive poi la visita del meraviglioso chiostro della cattedrale, che paragona al chiostro desolato della certosa della Verne, in Provenza. Ogni cosa a cui lo scrittore si accosta durante la sua permanenza nell'isola acquista ai suoi occhi maggiore valore e vita messa a confronto con i luoghi d'origine, sbiaditi nella memoria e privi della vitalità che riscontra nel "qui e ora", alla quale egli si appiglia per ritrovare la sua energia.

In Partenza da Palermo, dopo aver annotato con estrema precisione le bellezze dei suoi monumenti arabo-normanni, lo scrittore lascia la città, ammirandone ancora da lontano la prospettiva della Conca d'Oro, il vasto aranceto così denominato, e si avvia tra le montagne verso la parte ovest dell'isola, dove si trova Segesta, immersa tra le montagne, con la maestosità del suo tempio dorico. Anche Maupassant, come Goethe, è consapevole di aver trovato nell'isola un pezzo di Grecia:

Per me, la Sicilia ha fatto realtà questo sogno: mi ha rivelato la Grecia; e, quando penso a quella terra così artistica, mi sembra di scorgere grandi montagne dalle linee morbide, dalle linee classiche, e, sulle loro cime, i templi, quei templi severi, un po'

pesanti forse, ma stupendamente maestosi, che si incontrano ovunque nell'isola. (Maupassant, 1998: 77)

La visione dei templi di Segesta, di Selinunte, di Agrigento lo portano poi ad affermare che “la Sicilia è una terra divina, in quanto si trovano le dimore di Giunone, di Giove, di Mercurio e di Ercole e anche le chiese cristiane più notevoli che esistano al mondo.” (Maupassant, 1998: 87) Circondato dalla bellezza delle rovine antiche immerse nella natura, riflette sulla capacità degli uomini antichi di saper guardare la realtà con occhi diversi:

Quegli uomini, quelli di una volta, avevano un'anima ed occhi che non somigliavano a quelli nostri; nelle loro vene, col sangue, scorreva qualcosa di scomparso: l'amore e l'ammirazione per la bellezza. (Maupassant, 1998: 103)

Con questo stesso sguardo lo scrittore ammira i teatri greco-romani di Segesta, Siracusa, Taormina, costruiti in scenari naturali che creano quasi un teatro nel teatro.

Ma la sensibilità di Maupassant non può non intuire di trovarsi in una terra di contrasti, profondamente ossimorica, dove coesistono, per dirla con Bufalino, “la luce e il lutto”, il paradiso e l'inferno<sup>21</sup>. E l'inferno Maupassant lo trova nelle miniere di zolfo, “autentico reame di Satana”, come egli le chiama, luoghi di desolazione in una “misera terra che pare maledetta, condannata dalla natura” (Maupassant, 1998: 89) Qui lo sguardo oggettivo dello scrittore naturalista prevale sulla suggestione emotiva, soprattutto quando riflette sullo sfruttamento dei “carusi” nelle miniere di zolfo, argomento di interesse della contemporanea narrativa verista<sup>22</sup>:

Ogni tanto si incontrano, intenti a salire la ripida scaletta, gruppi di bambini, carichi di cestini. Ansimano e rantolano, i poveri “carusi” schiacciati sotto il fardello. Hanno dieci, dodici anni, e rifanno quindici volte in un solo giorno l'abominevole viaggio, al prezzo di un soldo per ogni discesa. Sono piccoli, magri, giallastri, con occhi enormi e lucenti, e visi smunti dalle labbra sottili che mostrano i denti, brillanti come i loro sguardi. Questo sfruttamento rivoltante dell'infanzia è una delle cose più penose che si possono vedere. (Maupassant, 1998: 89)

---

<sup>21</sup> “E' una terra, la nostra, dove vita e morte attingono insieme e subito il culmine; una terra iperbolica, che coniuga imparzialmente la pompa con lo squallore, l'urlo con il silenzio, sotto un sole che non tramonta. Sta qui forse, in questa fertile disuguaglianza, in questo ossimoro ininterrotto, il segreto dell'attrattiva che l'isola ha esercitato nel corso dei secoli sull'inconscio collettivo dell'Occidente”. Gesulado Bufalino, in Maupassant, 1990: 9.

<sup>22</sup> Nel 1878 era stata pubblicata la novella di Verga Rosso Malpelo, in cui si denunciano le condizioni di sfruttamento dei bambini nelle miniere dell'isola.

La riflessione amara “sulle miniere avvelenate in cui si uccidono i bambini” viene interrotta bruscamente nel ricordare un altro angolo di paradiso della terra siciliana, le isole Eolie, che visita partendo da Messina “in un lurido battello a vapore”. Lo scrittore si spinge fino alle pendici del Vulcano ricoperte dalle ginestre, “una vera sciarpa gialla, di un giallo accecante sotto il sole splendente” (Maupassant, 1998: 95). E lo zolfo pietrificato nelle pareti della montagna viene paragonato a dei “ruscelli di fate, luce rappresa, colate di sole” (Maupassant, 1998: 97). I vulcani delle isole Eolie gli richiamano il Vulcano per eccellenza, L’Etna, accovacciato sulla Sicilia “che schiaccia col suo peso formidabile e mostruoso, e che domina col capo coperto di neve tutte le altre montagne dell’isola” (Maupassant, 1998: 99).

L’escursione sull’Etna gli lascia il tempo per una digressione sulle eruzioni del vulcano nel corso della storia, ma insieme ai dati storici e allo stile distaccato è grande l’emozione che comunica nel ritrovarsi in un luogo di grande intensità, dove la natura si esprime in tutta la sua potenza. L’occhio dell’osservatore scientifico e distaccato cede il posto alla curiosità di bambino inquieto per il quale tutti i particolari, anche quelli apparentemente più insignificanti, sono degni della sua attenzione.

Il viaggio in Sicilia di Maupassant si conclude a Siracusa, dove si reca a visitare la celebre statua della Venere Landolina, chiamata così dal suo scopritore, Saverio Landolina Nava, nel 1804. Nella figura della Venere egli vede l’essenza stessa della femminilità, addirittura ci racconta di essere stato spinto a intraprendere il viaggio in Sicilia proprio dopo aver visto la fotografia di questa “sublime femmina di marmo”, che egli considera “la perfetta espressione della bellezza possente, sana e semplice.” (Maupassant, 1998: 131)

L’esperienza di Maupassant coinvolge il lettore al punto da indurlo a vedere i luoghi ed i paesaggi raccontati e a sentire il profumo di zagara che si spande e alla cui dolcezza egli si abbandona, restituendoci una delle testimonianze più appassionate della bellezza della Sicilia viste dallo sguardo di uno straniero. E Palermo è per Maupassant la città che contiene e condensa le stratificazioni culturali presenti nell’isola, non solo rivelazione della Grecia, ma anche e soprattutto anticamera dell’Africa, della cultura araba, le cui testimonianze egli rinviene in ogni sua

manifestazione, dai monumenti dallo stile arabo-normanno ai vicoli della città storica che egli associa “ai vicoli stretti, tortuosi e coloriti delle città orientali.” (Maupassant, 1998: 43) Città che osserva con lo sguardo oggettivo del naturalismo, apprezzandone le bellezze architettoniche e paesaggistiche che annota con estrema precisione e ammirazione, ma le cui suggestioni vagheggia con la sensibilità che lo contraddistingue, quando riflette sui misteri di una città sotterranea, sulle leggende dei briganti che hanno contribuito a crearne un’immagine falsata in Europa, sul suo culto dei morti che lo turba durante la visita al cimitero dei Cappuccini. Anche lo scrittore francese coglie quindi nel suo viaggio in Sicilia l’elemento ossimorico che la contraddistingue e di cui la città di Palermo rappresenta la massima espressione.

#### 1.4 CAROSELLO SICILIANO DI LAURENCE DURRELL

Nella prospettiva di chi guarda la città di Palermo “da fuori”, dall’ottica cioè dei viaggiatori stranieri che la vedono per la prima volta oggettivamente, ma che proiettano anche sull’isola e sulla città delle aspettative prefigurate interiormente, mi sembra interessante inserire l’esperienza dello scrittore britannico Lawrence Durrell, che, in linea con la tradizione dei viaggiatori del passato, ha tratto dal suo viaggio un peculiare diario.

Lo scrittore, nato nel 1912 a Jalandhar, in India, figlio di coloni britannici, visse ben poco della sua vita in Inghilterra, trascorsa prevalentemente tra le isole del Mediterraneo di Corfù e Cipro e la Provenza. Visse inoltre in Egitto, tra Il Cairo e Alessandria, dove fu addetto al servizio informazioni britannico durante la Seconda Guerra Mondiale. Proprio in Egitto ambienta la sua opera più importante, la tetralogia *Il Quartetto di Alessandria*, in cui racconta la stessa vicenda amorosa da quattro punti di vista diversi. Interessante l’influenza dell’amico Henry Miller nella sua scrittura, di cui Durrell apprezzò il romanzo che lo rese famoso, *Tropico del cancro*. Scrittore dallo spirito inquieto, visse una vita in continuo spostamento, sebbene il suo punto di riferimento fu per lungo tempo la sua dimora nell’isola di Cipro.

Durrell visita la Sicilia dopo aver viaggiato molto in altre isole del Mediterraneo, sulla cui esperienza compone una trilogia: *Prospero’s Cell* (1945), *Reflections on Marine Venus* (1953), *Bitter Lemons* (1957), dedicati rispettivamente alle isole di Corfù, Rodi e Cipro. Egli approda nell’isola con un viaggio organizzato nel 1975, sull’onda emotiva di una corrispondenza epistolare con una sua cara amica di nome Martine, vissuta in Sicilia e innamorata dell’isola, morta, poco prima del viaggio di Durrell, a Giardini Naxos, vicino a Taormina, dove egli si recherà per “esorcizzare la tristezza della sua scomparsa.” (Durrell, 1977: 15)

Negli anni Settanta del XX secolo la Sicilia è ormai meta di viaggi organizzati dai *tour operator*, che accolgono le numerose richieste dei viaggiatori stranieri che nell’isola cercano natura e cultura, la vacanza al mare insieme alla visione delle numerose testimonianze culturali stratificate nel tempo, con uno spirito ben lontano dal senso di esplorazione di una terra sconosciuta e di approdo in un luogo esotico che caratterizzava i viaggiatori del passato. Il titolo del libro scritto nel 1977, *Carosello*

*siciliano*, si riferisce infatti al *tour* organizzato con l'intento di toccare i luoghi più significativi dell'isola, in un'ottica di "mordi e fuggi" tipica del viaggiatore contemporaneo. Durrell sceglie volutamente questa modalità di viaggio, apparentemente aberrante, per concedersi lo spazio mentale di compiere il suo viaggio emotivo ed interiore senza la necessità di dover badare all'organizzazione pratica di un itinerario, viaggiando volutamente con sconosciuti per trovare il giusto equilibrio tra la solitudine e l'abbandono ai ricordi, per intraprendere un dialogo interno con l'amica scomparsa e ritrovarla attraverso i luoghi di cui in vita era stata testimone. Come afferma Attilio Carapezza nell'introduzione all'opera:

Nel Mediterraneo, che per Durrell è la compiuta realizzazione di un'utopia estetica ed esistenziale, egli ha vissuto a lungo, descrivendolo in opere che ogni volta ne focalizzavano aspetti e luoghi diversi ma complementari. Il libro sulla Sicilia gli offre l'occasione di una definitiva sistematizzazione, condotta in chiave retrospettiva, delle riflessioni accumulate allora. (Durrell, 1977: 10)

Egli dunque interpreta la Sicilia alla luce delle sue esperienze pregresse e il viaggio potrebbe considerarsi come il completamento di una "tetralogia", culminata con l'isola più rappresentativa del Mediterraneo. Ma c'è anche l'importanza del già citato dialogo postumo con l'amica scomparsa, che l'autore aveva conosciuto a Cipro e che gli aveva trasmesso l'amore per l'isola, la cosiddetta "isolomania", come l'autore stesso ripete nel suo scritto. Il viaggio di Durrell rappresenta dunque anche il compimento di una promessa, un seguire le orme dell'amica e permettersi poi, alla fine del libro, di bruciare le lettere su una spiaggia del litorale messinese, proprio vicino alla casa in cui viveva Martine, in un rito liberatorio che lo concilia con il passato e gli fa elaborare l'esperienza del viaggio con maggiore consapevolezza.

La concezione dell'isola per Durrell, in un certo senso, non si discosta molto da quella dei viaggiatori del passato: egli, da nordeuropeo e conoscitore del Mediterraneo, ne ricerca in Sicilia le caratteristiche, come la bellezza e amenità della natura, le radici greche e pagane. Nell'isola egli vede infatti il connubio tra "territorio e arte che è segno della fioritura della civiltà". (Durrell, 1977: 11) In nome di questa ricerca intellettuale, vuole cogliere ogni informazione erudita sui luoghi visitati, che gli permetta di



approfondire quanti più elementi possibili per la comprensione dell'isola, come ad esempio la nascita della coltura dell'olivo, da riportare poi in quella che sarà la stesura della sua "guida" della Sicilia, uno dei motivi principali del suo viaggio, una "Sicilia tascabile" più volte commissionatagli da Martine, prima della sua morte, come riporta nel testo, citando una sua lettera: "Quello che qui manca è una Sicilia tascabile; dopo quella di Goethe non se ne sono più fatte. Nelle guide attuali non c'è poesia. (...) Pensaci tu al più presto." (Durrell, 1977: 51) Subito dopo l'autore ammette infatti: "Non avrei tentato mai nulla di più che un diario di viaggio con qualche rapido accenno a lei di tanto in tanto." (Durrell, 1977: 51)

La prima tappa del viaggio in Sicilia di Durrell è Catania, raggiunta in aereo da Roma con la compagnia del *Carosello*. Fin dall'aereo l'autore intravede il simbolo dell'isola, L'Etna, che egli percepisce con "una sensazione di minaccia", riflettendo sul temperamento degli abitanti, condizionati dalla presenza del vulcano, causa di terremoti, e abituati a vivere con un senso di fatale precarietà. Giunto in aeroporto egli annota la particolarità del suono della lingua siciliana, già avvertita da Maupassant nel suo diario: "Qui mangiavano tutti il gelato e comunicavano urlando nel loro strano italiano, piuttosto pesante e quasi gutturale." (Durrell, 1977: 29) A differenza dell'itinerario dei viaggiatori del passato, che arrivavano nell'isola per mare, approdando nel porto di Palermo, il *Carosello* di Durrell invece prevede Palermo come una delle ultime tappe del giro dell'isola. Scopo del viaggio organizzato dall'autore è trovare una conferma dell'agognata mediterraneità della Sicilia, che diviene un tutt'uno con la grecità, a riprova dell'appellativo di *Magna Grecia*, ed essa viene rinvenuta nelle città di Agrigento, Selinunte, Segesta e Siracusa, quest'ultima particolarmente amata dall'amica, "città siciliana che Martine giudicava superiore a tutte le altre." (Durrell, 1977: 60) Dopo la visita del capoluogo siciliano la comitiva raggiungerà infine Messina e Taormina, dove Durrell compirà il rituale della distruzione dell'epistolario dell'amica, dandogli fuoco. Dopo questo momento catartico, alla fine del diario, l'autore deciderà di staccarsi dal gruppo e ricominciare il suo viaggio da solo, per godere senza mediazioni delle bellezze incontrate nell'isola, come vedremo.

La visione dei luoghi e la loro descrizione è intervallata nel testo dal ricordo dell'amica, della cui vita ripercorre i momenti più significativi e che immagina vivere e godere di quegli stessi spazi in cui si trova con l'improbabile compagnia del *Carosello*, che incomincia ad assumere una fisionomia più definita: la ragazza tedesca che legge, non a caso, *Viaggio in Italia* di Goethe, gli fa venire in mente, ad esempio, gli stessi capelli e lo stesso sguardo dell'amica scomparsa Martine, che, nella trasfigurazione della memoria, diventa di volta in volta Persefone, Atena, Sibilla, e con lei l'autore instaura un dialogo tra passato e presente, tra la vita e la morte. Accanto alle riflessioni esistenziali sul senso della vita, ai ricordi sempre più nitidi degli incontri con l'amica, egli si sofferma a volte, nel corso del suo scritto, su aneddoti senza importanza, come la puntura di vespa durante un'escursione ad una signora francese della comitiva o la descrizione del menù nei ristoranti prenotati. Ma anche le apparenti banalità, riportate con precisione, contribuiscono a comporre l'equilibrio dello scritto, guida "sui generis" per futuri turisti e diario personale dell'autore, che in alcuni passi egli stempera, facendo una pausa dalle sue disquisizioni, per non farlo travalicare nel rimpianto di un passato che non può tornare o nell'analisi delle sensazioni, intense ma sfuggenti, che i luoghi intrecciati ai ricordi possono suscitare.

Durrell si entusiasma quando trova conferme alla sua identificazione della Sicilia con la cultura greca, molto forte in città come Catania e Siracusa, in cui si sofferma con le sue riflessioni erudite sul significato etimologico di certe parole derivate dal greco antico e sui resti della civiltà classica, soprattutto nel parco archeologico di Siracusa, in cui analizza ogni dettaglio. Interessante è in lui anche il tentativo di trovare resti pregreco, ponendosi domande sull'origine della Sicilia e del popolo dei Siculi "il cui alfabeto" - come osserva - "non è ancora stato decifrato." (Durrell, 1977: 71) L'autore ama vagheggiare nelle sue riflessioni la presenza di una Sicilia premediterranea, prima che l'avvento dei greci si imprimesse "profondamente sull'agricoltura e sullo sviluppo urbano." (Durrell, 1977: 73) Egli ritiene che in Sicilia "il Mediterraneo si è evoluto allo stesso ritmo dell'uomo", affermando inoltre, a proposito dell'importanza della cultura greca:

Prima dell'arrivo dei greci gli uomini erano terrorizzati dalla rapacità della natura, dai suoi eccessi, dalla sua imprevedibilità. Nessuna evoluzione era possibile; sotto la minaccia dell'estinzione, l'uomo rimaneva racchiuso nella propria paura. All'improvviso accadde qualcosa. (...) Con i greci gli uomini cominciarono a considerare la natura non più ostile e minacciosa, ma come una compagna o

addirittura una musa; coltivandola era possibile dedicarsi ai piaceri e alle arti: Quello che intendiamo con la parola Mediterraneo comincia da questo momento. (Durrell, 1977: 67)

Questa ricerca della Grecia è una vera ossessione per l'autore, della quale trova conferme in ogni angolo dell'isola, sia dal punto di vista naturalistico che architettonico. Agrigento con la sua Valle dei Templi non può non richiamargli alla memoria Atene: tra le colonne del tempio della Concordia riflette sulla filosofia di Empedocle, sulla tragedia greca, in particolare si sofferma su Eschilo, che in Sicilia, secondo le fonti antiche, finì i suoi giorni.

Ma è la città di Palermo che lo disorienta in questo tentativo di trovare tracce della cultura greca in Sicilia, per la forte presenza di elementi arabi, per la varietà degli stili e le differenti stratificazioni, che rendono la città un coacervo di culture più che ogni altro luogo dell'isola. Il capitolo dedicato all'arrivo a Palermo è preceduto da una composizione lirica sulla città. Durrell si lascia andare in alcuni passi del suo libro a divagazioni poetiche, esprimendo con i versi le sensazioni che i luoghi gli evocano. La poesia su Palermo, che riporteremo, mette in luce le caratteristiche ossimoriche che la connotano nel XX secolo, meno presenti nella percezione dei viaggiatori dei secoli precedenti, ma percepite da Goethe e soprattutto da Maupassant, che intravede in alcuni aspetti della città inquietudini già presenti nel suo animo:

Palermo

Palazzi

Verde frescura-senza età i funzionari  
palazzi d'inverno sui canali fangosi  
grandi piante ricoperte di polvere  
abbandonate dai loro amanti  
stanno stipate in vecchie serre coi vetri crepati dal tempo  
e dalle erbe dimenticate.  
Non c'è sfida negli ettari di muti tappeti  
e le grandi sale, come sarcofaghi, gemono  
"Chi va là?". Meglio chiederlo ad alta voce.  
E più lontano - sul lago artificiale - l'oblio.  
Né l'angoscia né la gioia prevarranno su di te.  
Il vecchio servitore - tremante per il morbo di Parkinson -  
uno sciocco che spinge cadaveri innanzi a sé  
ti indica gracchiando: "Questa la casa" e il silenzio cade

toccato soltanto dal rintocco argentino delle campane,  
tutt'attorno - morbide come la grafite o come un budino teneramente violaceo -  
giovani colline circondano la città dei morti: Palermo. (Durrel, 1977: 211)

Curioso che l'autore definisca Palermo, nella sua poesia introduttiva, città dei morti, connotazione che ritroveremo anche in altri autori, soprattutto in Wenders, nel film dedicato alla città trent'anni più tardi, che ruota tutto intorno al concetto di morte e alle relative metafore. Tra le immagini frammentate della città che l'autore coglie e trasferisce nei suoi versi ci sono quelle dei palazzi austeri che popolano il centro storico, che comunicano a tratti un aspetto tetro, oscuro<sup>23</sup>. Durrell non percepisce a Palermo la luce mediterranea che lo investe nelle altre città siciliane. Anche l'esordio in prosa del capitolo verbalizza dei sentimenti negativi, di chi ha la consapevolezza di essere giunto in una città non facile: "Palermo, nonostante la sua colorata bellezza di capitale, emanava soltanto un senso di fatica: era proprio ciò a cui avevamo cercato di sfuggire, venendo in Sicilia." (Durrell, 1976: 211) La percezione di città stancante è avvalorata da piccoli disguidi pratici che la comitiva del *Carosello* si trova ad affrontare: lo sciopero del personale dell'albergo dove alloggiano (non ne viene indicato né il nome né la via, ma sappiamo, continuando la lettura, che si trova in centro, vicino al porto), "l'illuminazione precaria" e soprattutto la mancanza d'acqua, che crea notevoli disagi ai viaggiatori, desiderosi di riposo e di ristoro.

Nel capoluogo siciliano la comitiva è già ben tratteggiata e i vari personaggi, ancora anonimi all'inizio del suo scritto, vanno via via assumendo una loro fisionomia distinta. Durrell si sofferma a descrivere la reazione di una compagna di viaggio, che, giunta in città, inizia a bere gin e soda, ubriacandosi e scoppiando in lacrime. La donna, una signora irlandese, chiamata Miss Lobb, già citata nel corso dell'opera come una donna bizzarra, esperta di oroscopi, scappa via dall'albergo, perdendosi nelle strade attigue alla Marina, inseguita da uno dei compagni con cui Durrell instaura un rapporto più confidenziale, Deeds. È interessante il racconto di Durrell perché descrive l'apice di un disagio percepito da tutti i componenti della comitiva. Miss Lobb fugge via per respirare l'aria di mare e alleviare le sue angosce, quando s'imbatte in un gruppo "di giovinastri dall'aspetto poco promettente, alla vista dei quali Miss Lobb,

---

<sup>23</sup> La stessa oscurità la ritroviamo nella descrizione della "città meridionale", identificata con Palermo, descritta da Elsa Morante nel romanzo che analizzeremo, *Menzogna e sortilegio*.

improvvisamente sveglia, girò su sé stessa.” (Durrell, 1977: 214) La presenza di “giovinastri dall’aspetto poco promettente” si può facilmente immaginare in questa parte della città: tra l’altro, alla fine degli anni ’70, non era usuale vedere una donna passeggiare da sola, nel cuore della notte, nei luoghi intorno alla Marina. L’autore ne percepisce la pericolosità e trasmette al lettore l’inquietudine del momento vissuto. È curioso che Durrell inizi la descrizione della città con questi aneddoti, chiarendo, tra l’altro, che il pianto di Miss Lodd è dovuto all’anniversario della morte della madre. Ancora una volta torna la morte insieme al disagio che connota l’esperienza palermitana.

La sensazione negativa si scioglie però a poco a poco, quando, lasciandosi “alle spalle l’oscurità”, si dirigono verso il centro dove sono accese le luminarie in onore della festa di santa Rosalia. Anche nello scritto di Durrell è presente la narrazione particolareggiata di una festa imprescindibile per conoscere la città, che ha attirato la curiosità dei viaggiatori stranieri, rimasti colpiti dalla devozione degli abitanti e dalla storia della santa. Abbiamo visto nella parte dedicata a Goethe l’*ecfrasis* accurata dell’autore nella descrizione della effigie della santa nella suggestiva grotta di Monte Pellegrino. Nel suo scritto Durrell si sofferma invece a raccontarne dettagliatamente la storia, come la giovane Rosalia, vissuta nel 1159, decide di ritirarsi in eremitaggio sul Monte Pellegrino, facendo sparire le sue tracce, e come nel 1624, un “sant’uomo” sogna il luogo esatto in cui sono seppellite le ossa della santa, ritrovate le quali la città viene liberata dalla pestilenza che la flagellava. La descrizione che ne segue è quella di una popolazione in festa, che stempera l’atmosfera negativa dell’impatto con la città:

La gente andava su e giù in questa atmosfera di improvvisata kermesse, fermandosi a guardare i tendoni colorati che venivano tirati su, la sistemazione dei festoni di lampadine, le accensioni di prova, osservando la preparazione dei fuochi di artificio e delle girandole. (...) Contagiati dall’atmosfera eccitante e dalle luci sfavillanti, i bambini facevano il bagno nelle fontane. Un intero mercatino di fiori era venuto su come per incanto, e i fiori venivano continuamente spruzzati d’acqua. (Durrell, 1977: 215)

L’autore non descrive qui la processione del carro con la santa per le strade della città, già oggetto di descrizione dei viaggiatori del passato, non potendo assistere all’evento con la comitiva del viaggio organizzato e dovendo sottostare agli orari stabiliti dagli organizzatori del *tour*. Descrive però il risveglio mattutino nell’albergo con i botti dei

fuochi d'artificio, che provocano inquietudine nei compagni di viaggio, non al corrente della festa e delle celebrazioni.

Il ritorno rassicurante alla greicità avviene nel museo archeologico della città, “il più grande museo di arte classica greca, dopo quello greco metropolitano” (Durrell, 1977: 218), come puntualizza l'autore nel suo scritto. Le testimonianze dei monumenti greci più importanti dell'isola, come le metopi dei templi di Selinunte e altri resti dei parchi archeologici di Imera e Agrigento, portati all'interno del museo, turbano ancora una volta l'autore:

Ma qualcosa di indefinibile mi dava un misterioso fastidio. (...) Qualcosa che impediva di subire il pieno impatto di quelle sculture disincarnate, per quanto belle fossero. Da alcune parole di Deeds realizzai che la causa era da attribuirsi senza dubbio a Santa Rosalia. Era accaduto che noi eravamo usciti dal mondo greco e romano, dalla storicità della Sicilia dei tempi antichi, ed eravamo entrati in un'altra e nuova Sicilia, quella araba, normanna, spagnola, con i suoi peculiari criteri di bellezza temporale. (...) Essa, la santa, simboleggiava quell'improvviso mutamento di direzione assiale, quello spostarsi dell'accento enfatico che erano esattamente il messaggio che Palermo ci aveva riservato. Ci sentivamo vivere in un tempo più moderno e lo spirito del mondo greco era distante, diluito, ma non perduto, sotto le onde altrettanto agitate di una cultura più recente. (Durrell, 1977: 218-219)

Palermo rompe dunque questo dialogo con la greicità che l'autore aveva ricercato durante tutto il viaggio in Sicilia, scontrandosi con una modernità che “spoglia del loro diritto alla vita” gli oggetti, testimoni della mediterraneità dell'isola, esposti al museo. La città con i suoi rituali, con le sue stratificazioni culturali antiche e moderne, allontana la percezione della greicità e nello stesso tempo infonde sensazioni primigenie che l'autore inizialmente non riesce a elaborare se non con una latente sensazione di disagio. Nella tappa a Palermo anche il dialogo interiore con Martine si interrompe, come se le energie dell'autore fossero tutte tese a tentare di comprendere la complessità della città.

Anche Durrell, come Maupassant è colpito dalla mescolanza degli stili presente nei monumenti di Palermo, soprattutto dalla vista della cattedrale di Monreale, “la più insolita sovrapposizione di tutti gli stili immaginabili” (Durrell, 1977: 219), esempio di arte normanna, bizantina e moresca, che si dilunga a descrivere dettagliatamente nel testo, con attenzione da storico dell'arte, e attraverso l'osservazione e la riflessione sulle opere artistiche cerca di catturare, poco alla volta, l'anima e la storia della città.

È a Palermo che l'autore comprende che sarebbe il caso di allungare il tempo del viaggio, ritenendo troppo esigui i momenti trascorsi in una città così ricca di cose e comprendendo l'assurdità di un viaggio così veloce, di orari rigidi da seguire per portare a termine un itinerario già fissato da altri: "Improvvisamente mi resi conto che era assurdo lasciare Palermo con tante altre cose da vedere e, per di più, con la prospettiva di una notte di autentico spettacolo" (Durrell, 1977: 223), riferendosi alla celebrazione della festa di santa Rosalia, la notte del 14 luglio. Decide quindi che questo *tour* è solo un viaggio di ricognizione e che il vero viaggio comincerà alla fine del suo diario, quando ripercorrerà la Sicilia da solo per approfondirne la conoscenza:

Realizzavo che la Sicilia non è solo un'isola ma un sub-continente la cui storia variopinta, e i cui paesaggi multiformi, soffocano il viaggiatore che non si sia seduto in disparte per almeno tre mesi a studiare le sue differenti culture e le sue civiltà che si accavallano una sull'altra. (Durrell, 1977: 244)

La Sicilia dunque, per Durrell, trascende la visione di semplice isola del Mediterraneo, dai confini limitati, e diviene quasi "sub-continente", terra ricca di complessità e potenzialità, non solo espressione di quella mediterraneità ricercata all'inizio del suo viaggio, ma coacervo di culture che egli rinviene principalmente durante la sua breve permanenza a Palermo, attraverso l'analisi della sua architettura, come l'autore afferma, congedandosi dalla città:

Sentivo, anche se superficialmente, che aver riconosciuto e ammirato le forze della locale architettura era la chiave per capire questo lembo di Sicilia. Avevo afferrato il linguaggio degli invasori. E inoltre avevo staccato a morsi una larga fetta di estetica arabo-normanna che potevo ora comodamente continuare a masticare. (Durrell, 1977: 223)

Ripercorrendo con il furgone rosso, insieme alla comitiva del *Carosello*, le strade che lo portano a Messina, verso la Sicilia orientale, l'autore è pronto per dare fuoco alle lettere di Martine, su una spiaggia vicino a Naxos, realizzando come in ogni viaggio, anche se "ognuno cerca di sfuggire a qualcosa" (Durrell, 1977: 245), si ritrova poi sempre una parte di sé stessi che si credeva dimenticata. Egli ritrova quindi con un ulteriore *deja vu* i luoghi del Mediterraneo in cui era vissuto, rivedendo in chiave retrospettiva la sua vita e facendo finalmente i conti con il suo passato.

Il viaggio in Sicilia di Durrell, dunque, è anche un percorso interiore, che permette all'autore di ridefinire i confini di una insularità che diviene metafora della

condizione esistenziale dell'uomo. Il suo sguardo sulla città di Palermo rappresenta un cambiamento di prospettiva nella sua ricerca di una gremità mitizzata, ritrovandosi a constatare la modernità e la complessità di una città in cui coesistono stratificazioni di culture antitetiche e dove egli prende coscienza di un nuovo aspetto dell'isola, non solo sede della solarità mediterranea e dell'armonia classica, ma anche luogo di oscurità e disarmonie. La descrizione di Durrell ci restituisce quindi una fisionomia originale della Sicilia e di Palermo, frutto non solo di una visione oggettiva, ma anche di un'ottica personale che arricchisce ulteriormente i tratti di una terra che offre allo sguardo del visitatore infiniti spunti di riflessione.



## **CAPITOLO II**

### **PALERMO NELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA**

## 2.1 CONTESTO STORICO-LETTERARIO

Nel corso delle vicende storiche, dopo l'Unità d'Italia e il profilarsi di una "questione meridionale" non ancora risolta, la Sicilia è stata al centro di un dibattito politico e letterario destinato a intensificarsi negli anni e ad arricchirsi di aspetti nuovi e di ulteriori complessità. Con l'affermazione del Verismo e le opere di Verga, Capuana e De Roberto, ci viene mostrata l'immagine di una Sicilia martoriata e sofferente, intrappolata nelle trasformazioni sociopolitiche che ne mortificano il ruolo all'interno di un'Italia unita che la relega ancora di più ai margini. Il concetto darwiniano di selezione della specie viene utilizzato da Verga per analizzare i vinti in questo processo di lotta per la sopravvivenza, restituendoci l'immagine cruda di personaggi destinati a soccombere in un contesto esistenziale ed ambientale di estrema durezza<sup>24</sup>, in cui la Sicilia diventa metafora del mondo e i suoi personaggi l'emblema dei vinti, lasciati indietro nella "lotta per la vita". Questa immagine dura della Sicilia, notata anche da Maupassant durante la sua visita in una miniera di zolfo nel centro dell'isola, sostituisce l'immagine da cartolina che ha incantato nei secoli precedenti visitatori da ogni parte del mondo e oltre a ciò, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo XX, si è consolidata l'immagine della Sicilia come "terra di Mafia", che ne oscura, inevitabilmente, gli aspetti positivi. E Palermo è, oltre che capitale dell'isola, "anche una specie di grandiosa esasperazione della stessa." (Alajmo, 2005: 4)

Durante il XX secolo numerosi sono gli autori, siciliani e non, che ci raccontano l'isola come terra di contrasti, ora respingente ora salvifica per il concentrato di storia e di bellezza che in essa racchiude. E Palermo, soprattutto vista e raccontata dal di dentro, da chi in essa dimora, è il microcosmo in cui questa interazione sviscera i sentimenti più antitetici. I personaggi che in essa si muovono, vi interagiscono come con una entità viva, fornita di una sua sensualità e corporeità. È la *città corpo*, densa di odori e sussulti, di contraddizioni stridenti e armonie fugaci, che avvolge, attrae e respinge coloro che vi si relazionano, nel bene e nel male.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Pensiamo all'ambientazione di personaggi come *Rosso Malpelo*, *I Malavoglia*, *Mastro Don Gesualdo*.

<sup>25</sup> Approfondisce il concetto di *città-corpo* l'interessante articolo di E. Popeanga su Palermo nel Gattopardo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: "Los olores florales mezclados con los olores masculinos, producen un aroma oriental evocador de un más allá colmado de placeres carnales. La ciudad es, a través del perfume que le envuelve, el anuncio de un paraíso sensual, prohibido a los

A partire dal secondo Novecento, momento di intensificazione e stabilizzazione del fenomeno mafioso in Sicilia e a Palermo, ci troviamo di fronte ad una vasta produzione letteraria che tenta di riflettere sulla trasformazione della città, nel cui spazio ostile nessuno può dirsi al sicuro. E anche se la mafia non è sempre esplicitamente presente nelle opere che analizzeremo, è innegabile che è uno dei motivi fondamentali che connota Palermo come città ostile, in cui spesso, l'unico elemento di riscatto e di salvezza è rappresentato dalla fuga.

Poliedrici sono comunque gli aspetti che rivelano Palermo attraverso le visioni letterarie che analizzeremo, che arricchiscono e cambiano il significato della città, disvelandone, in un processo di osmosi con l'immaginazione e la creazione artistica, aspetti nuovi e interessanti. Frequente è il tentativo degli scrittori di andare a ritroso nel tempo per ricostruire una fisionomia suggestiva della città in un passato remoto dove dare vita e sangue a meri fatti di cronaca, come nel caso di Camilleri nel romanzo *La rivoluzione della luna*, che ci presenta una plausibile Palermo del Seicento, teatro di malaffare e illegalità istituzionalizzate sotto i Viceré spagnoli, durante l'insolito governo di una donna che pone fine alle ingiustizie e alle prevaricazioni con una gestione del potere rivoluzionaria e con la sua sensibilità prettamente femminile.

Un'altra visione della città del passato è quella di Dacia Maraini, attraverso lo sguardo della sua antenata Marianna Ucria, nel romanzo storico a lei dedicato. Nella ricostruzione romanzata della storia di una donna straordinaria affiora la Sicilia del Settecento, in una Palermo aristocratica e spietata, in cui si intravedono i segni dei grandi cambiamenti che attraverseranno l'Europa nel secolo dei Lumi.

La città è inoltre oggetto di un recupero memoriale tutto al femminile nei romanzi di alcune grandi scrittrici del nostro tempo, che, attraverso il loro viaggio a ritroso, tentano di ricomporre l'immagine mentale dove ricercare i frammenti di

---

cristianos, paraíso de placeres que provoca un contraste significativo con las cúpulas de los conventos, pálidos dibujos de esplendorosos atributos femeninos envejecidos. La intencionalidad simbólica de este fragmento remite a la misma esencia de la ciudad de Palermo donde el oro bizantino se aplica sobre la voluptuosidad del encaje estucado árabe y sobre el escueto muro normando se extiende el cúmulo de olores desde el salino-podrido del mar al embriagador del azahar y del jazmín de los jardines cerrados entre los rumores de las fuentes. La ciudad de Palermo es a la vez la expresión barroca del éxtasis religioso de confitería y la exaltación del anhelante deseo de voluptuosidad exótica.” (Popeanga, 2007: 293)

un'infanzia e identità perdute. Questo rapporto nostalgico<sup>26</sup> con la città, intesa come spazio dell'anima e dell'interiorità, ci appare ad esempio nel primo romanzo di Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, in cui sebbene non esplicitamente nominata, Palermo ci viene tuttavia presentata come trasfigurazione della memoria, che ne confonde i contorni e le fa assumere aspetti inediti, divenendo luogo archetipico in cui ritrovarsi nel viaggio interiore della narratrice.

Il rapporto con la città e il recupero memoriale di una parte del proprio passato, delle proprie radici familiari, è presente anche nelle opere di Dacia Maraini, Simonetta Agnello Hornby e Giuseppina Torregrossa, in ciascuna con connotazioni originali e suggestive. In ogni caso la città nella dimensione mnestica delle scrittrici acquista una sua fisionomia e corporeità, assumendo quasi la funzione di terra madre che avvolge le proprie creature, lasciando in ognuna di loro una traccia indelebile.

La diffusione di un genere poliziesco “palermitano” ha dato vita inoltre ad una rappresentazione vivace della città, che, oltre a fare da sfondo a delitti e misteri ambientati a Palermo, diviene un vero e proprio personaggio del romanzo, accompagnando il detective nella risoluzione dei casi. È quello che avviene nei gialli di Santo Piazzese, che ci mostra una Palermo torrida, alle prese con misteriosi omicidi, nella sua trilogia sulla città, che ha come protagonista un detective improvvisato, Lorenzo La Marca, il quale ci guida attraverso i suoi vicoli e le sue strade alla ricerca di indizi, mostrandoci a volte angoli inconsueti di uno spazio urbano sempre più variegato.

Risulta altresì interessante la prospettiva di genere<sup>27</sup> nella visione letteraria della città, percepita dalle scrittrici nella sua viscerale bellezza, nonostante le storture e le contraddizioni che potrebbero renderla respingente. La peculiarità di questa visione “femminile” stride con lo sguardo “maschile” degli scrittori contemporanei analizzati, come Giorgio Vasta o Roberto Alajmo ad esempio, che ne constatano la dimensione ostile dalla quale è difficile trovare scampo o consolazione. E se nella città senza nome della Morante la narratrice cerca una traccia per ricreare la sua storia e rinascere dalle

---

<sup>26</sup> Nostalgico nel senso letterale di *nóstos*, di ritorno al passato, alle proprie radici.

<sup>27</sup> Può sembrare azzardato parlare di prospettiva di genere in questo caso, ma è inevitabile notare differenze nella rappresentazione della città delle scrittrici, sebbene non è un principio applicabile a tutte le narratrici, come vedremo più avanti, analizzando la rappresentazione della città della drammaturga Emma Dante.

sue origini ritrovate con una più evoluta consapevolezza emotiva, nei romanzi di Dacia Maraini, della Agnello Hornby e della Torregrossa lo sguardo sulla città lascia sempre trasparire l'amore indiscusso per una terra a cui le scrittrici sentono di appartenere profondamente, sulla quale posano uno sguardo benevolo, quasi materno, che addolcisce i contorni delle disarmonie e dei contrasti inevitabili per plasmarne un'immagine positiva, dove lo spazio inizialmente ostile si converte infine in spazio di creatività e accoglienza.

## 2.2 PALERMO RICOSTRUITA: LA PALERMO STORICA DI ANDREA CAMILLERI E DACIA MARAINI

Come riporta Sciascia nel suo saggio *Palermo felicissima*, la città, fino alla seconda metà del XX secolo, è carente di scrittori locali, di palermitani che possano restituirci un'idea della sua storia. Riportiamo qui la parte in cui lo scrittore, dopo aver parlato della Milano di Savinio, si sofferma su Palermo:

Palermo, la Palermo in cui era possibile cogliere qualche riverbero o reliquia di quella che Savinio chiama "civiltà chiusa" - di prima del '14 e fino ai bombardamenti del '43 - è scomparsa invece senza lo sdoppiamento e la concausa di un ritratto, senza lasciare di sé immagine e cuore in un libro che si possa paragonare a quello di Savinio su Milano. Ci sono soltanto delle fotografie, e non molte per di più. Non uno scrittore che abbia saputo, in un secolo, ascoltare il cuore di questa città; e non un pittore, tra tanti che ce n'erano, che riesca oggi a dirci più del fotografo loro contemporaneo. (Sciascia, 1998: 308)

Sciascia si riferisce alla mancanza di un autore che abbia colto l'anima della città, soprattutto "da prima del 1914 fino ai bombardamenti del 1943", che ci abbia restituito un'immagine di Palermo a cui far riferimento nel tentativo di definirla, di celebrarne la sua epopea. Per quanto riguarda il presente della storia letteraria, si potrebbero porre delle obiezioni allo scrittore di Racalmuto, in quanto il panorama letterario degli ultimi decenni è ricco di scrittori che hanno tentato di indagare le varie anime della città, come vedremo. Ma per quanto riguarda il passato, la città risulta prevalentemente priva di testimonianze letterarie che ci abbiano restituito un suo ritratto nel tempo<sup>28</sup>, tanto che Sciascia si chiede ancora, nel saggio citato:

Palermo è stata mai una città? Potremmo anche rispondere, senza pensarci due volte: si è troppo creduta una città, perché lo fosse davvero; troppo ha tenuto alto l'orgoglio, l'albagia, il disprezzo verso le altre città del regno (parliamo del regno di Sicilia), verso l'altra ed effettiva capitale che era Napoli, verso i paesi e la campagna, perché veramente ci fosse in lei il cuore, il motore, la funzione di una città. (Sciascia, 1998: 309)

---

<sup>28</sup> Mi sembra doveroso però citare, tra gli scrittori del passato che hanno cercato di indagare l'anima e l'essenza di Palermo, Luigi Natoli con il romanzo *I Beati Paoli*, pubblicato tra il 1909 e il 1910, uno dei romanzi più letti dai palermitani su una vicenda ambientata alla fine del 1600 riguardo a misteriosi personaggi incappucciati che vivevano nelle viscere della città. Il romanzo è stato anche considerato un prototipo di "giallo" ambientato in Sicilia, come vedremo. Probabilmente Natoli è quello che più di ogni altro scrittore rappresenta l'epopea della città. Come scrive Benfante: "E forse l'unico ad essere pervenuto alla quintessenza simbolica di Palermo, cioè alla sua vocazione criptica, è Luigi Natoli, scrittore popolare e d'appendice che a qualcuno fa ancora storcere il naso." (Benfante, 2017)

Effettivamente, al di là dei testi già citati degli autori stranieri in viaggio in Sicilia, nei periodi precedenti al '900 è raro trovare testimonianze letterarie della Palermo del passato e per dirla con Vitaliano Brancati: “Non credo che la letteratura abbia molti artisti palermitani. I pochi, che passano per tali, sono nati dall’equivoco, in cui cadono sovente i deboli filosofi, di credersi forti poeti”. (Andò, 2017: 2) Tanto più interessante risulta quindi il tentativo di ricostruzione della città in un passato remoto, grazie al processo di ricomposizione della scrittura immaginativa ad opera di scrittori contemporanei che la richiamano in vita.

Sono molti gli autori contemporanei che hanno voluto ricreare nelle loro opere la città storica, soprattutto la Palermo del XVII e XVIII secolo, con risultati interessanti e verosimili. È ancora Leonardo Sciascia che cerca di indagare sul passato della città, in particolare con il suo libro *Il consiglio d'Egitto*, pubblicato nel 1963 e ambientato nella Palermo di fine '700, in cui ci racconta di una “grande impostura” ai danni dei notabili siciliani ad opera dell’abate Vella, che fa passare un manoscritto arabo ritrovato a Palermo per un documento storico che abolirebbe tutti i privilegi feudali e potrebbe diventare una scintilla per un complotto rivoluzionario. Sciascia, acuto conoscitore della sua terra, ci regala con questo racconto un’allegoria della storia di tutta la Sicilia.

Un altro autore sensibile e attento alla ricostruzione degli eventi storici della Sicilia per comprenderne il presente è Vincenzo Consolo, che nel suo romanzo *Retablo*, pubblicato nel 1987, ci racconta del viaggio attraverso la Sicilia di due personaggi, il frate Isidoro, che fugge per dimenticare la donna amata, la palermitana Rosalia e il pittore milanese Fabrizio Clerici, che viaggia per dimenticare il rifiuto della nobildonna Teresa Blasco, che gli preferirà il famoso Cesare Beccaria, alla quale il pittore scrive però un diario sui luoghi visitati in Sicilia, soprattutto a Palermo, “che appena appena si rivela nella livida chiarezza, sopra palagi e chiese, fontane musicali, sanguigne cupole, piazze, l’immensa cattedrale...” (Consolo 1987: 31), che il nobile milanese descrive e disegna per la donna amata. Il libro è, oltre che un omaggio alla Sicilia da parte dell’autore, una metafora della ricerca di sé stessi attraverso il viaggio, dentro e fuori di sé, al di là dell’ideologia. Nella parte dedicata alla Palermo “storica” non si prendono però in esame i due romanzi citati, che meriterebbero un’analisi a

parte e più approfondita, vista la molteplicità di aspetti rilevabili. Come omettiamo anche l'analisi del *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, anche questo romanzo iperanalizzato e ricco di sfumature che renderebbero asimmetrica la nostra ricerca sulla rappresentazione letteraria di Palermo, che nell'opera dello scrittore siciliano campeggia con le sue dimore aristocratiche in cui tenta di resistere ai cambiamenti che di lì a poco l'Unità d'Italia avrebbe prodotto in tutta l'isola. Si analizzeranno invece due romanzi contemporanei dedicati a due figure femminili del XVII e del XVIII secolo, il cui punto di vista è interessante per leggere e ridefinire la Palermo del passato, la cui immagine acquista vigore e muta con quella delle protagoniste delle storie narrate in *La rivoluzione della luna* di Andrea Camilleri e *La lunga vita di Marianna Ucria* di Dacia Maraini.



### 2.2.1 ANDREA CAMILLERI E LA RIVOLUZIONE DELLA LUNA

Andrea Camilleri, noto ai lettori e alla critica per la serie poliziesca del commissario Montalbano, che ha esportato in tutto il mondo le caratteristiche e le peculiarità della Sicilia, compresa la sua lingua, è anche un riconosciuto scrittore di romanzi storici, in cui ricostruisce alcuni eventi trascorsi della Sicilia e delle sue città, per fare luce, attraverso l'analisi del passato, sulla realtà presente dell'isola e dell'Italia tutta. In generale il periodo storico più indagato da Camilleri è quello della Sicilia post-risorgimentale, in cui si annidano i conflitti e i cambiamenti che hanno definito la sua fisionomia storico-politica ancora presente fino ai giorni nostri. È lì che si presentano infatti i nodi storici che hanno impedito al sud d'Italia un'evoluzione equilibrata rispetto al nord e che uno scrittore sensibile come Camilleri non può esimersi dall'analizzare, anche attraverso la sua sottile ironia e l'affabulazione letteraria.

Il primo romanzo storico, pubblicato per la prima volta nel 1980 e intitolato *Un filo di fumo*, racconta la storia di un commerciante di zolfo disonesto di fine '800 nella letteraria Vigata, nella realtà identificata con Porto Empedocle, la cittadina d'origine dello scrittore, che compare invece con il suo nome reale ne *La strage dimenticata*, pubblicato nel 1984, sulle rivolte antiborboniche del 1848, in cui vennero trucidati dalla polizia borbonica 114 uomini. Nella mitica Vigata e sempre alla fine del sec.XIX è ambientato anche *La stagione della caccia*, pubblicato nel 1992, sulla figura bizzarra di un farmacista, Don Fofò La Matina, attorno al quale ruotano misteriosi omicidi. Alla Sicilia post-risorgimentale è dedicato anche *La bolla di componenda*, del 1993, su un compromesso tra la Chiesa e i malfattori, una sorta di *pactum sceleris* per il quieto vivere, come spiega lo stesso autore:

Componenda è accordo, compromesso, transazione intesa a sanare un contenzioso tra parti. (...) La più simbolica e incredibile fra tutte è quella che il potere ecclesiastico garantiva a chi, pagando un obolo più o meno grande secondo il reato, acquisiva diritto preventivo all'assoluzione. (Camilleri 1993: 5)

A Caltanissetta è invece ambientato *Il birraio di Preston*, del 1995, che è il titolo di un'opera di Luigi Ricci, che, come lo stesso Camilleri afferma a conclusione del suo romanzo, prende ispirazione da un avvenimento descritto nell'*Inchiesta sulle condizioni della Sicilia* del 1885/86 di Franchetti e Sonnino, che riferiscono di una ribellione dei cittadini di Caltanissetta per l'intervento del prefetto Fortuzzi (il Bortuzzi

del romanzo), per la decisione di far rappresentare nell'inaugurazione del teatro cittadino l'opera lirica di Ricci, non apprezzata dagli abitanti, che mettono in atto una protesta dai risvolti bizzarri. Ancora a Vigata è ambientato *La concessione del telefono*, pubblicato nel 1998 che racconta la storia di un tal Genuardi Filippo, che scrive al prefetto di Montelusa (nome letterario di Agrigento), per avere chiarimenti sulle modalità per attivare una linea telefonica ad uso privato. Gli eventi si svolgono a partire dal 1881, abbracciando il periodo dai *Fasci Siciliani* fino all'avvento del governo Giolitti. Ancora una volta l'autore indaga sulle origini del fenomeno mafioso, presente fin dall'Unità d'Italia, già colluso con il nuovo governo. Non ricevendo risposte istituzionali è alla mafia che si rivolge infatti il protagonista per avere ciò che dovrebbe essere un suo diritto: la finzione letteraria viene usata per descrivere i mali che gravavano e gravano ancora sulla Sicilia. Alla fine dell'800 è ancora ambientato *La mossa del cavallo*, pubblicato nel 1999, che riferisce dell'omicidio di un prete corrotto di Montelusa e dell'indagine perpetrata dall'ispettore Giovanni Bovara, genovese ma siciliano di nascita, che si trova ad affrontare una serie di intrighi e abusi frutto del malaffare e della corruzione, che alla fine riesce a dipanare, grazie alla sua astuzia. Nel XVIII secolo è invece ambientato il romanzo *Il re di Girgenti*, pubblicato nel 2001, sull'elezione a re della città di Zosimo Gisùè, un contadino che viene ricompensato dal principe don Filippo Pensabene, per averlo salvato dal precipizio in un burrone.

Lo stesso Camilleri ammette il suo debito con Leonardo Sciascia riguardo al suo modello di romanzo storico e in particolare cita *Il consiglio d'Egitto*, ammettendo però la sostanziale differenza, rispetto allo scrittore di Racalmuto, nella descrizione dei fenomeni storici, affermando: "Il modo, la procedura di approccio alla storia di Sciascia è assai più leale e veritiera di quanto non lo sia la mia. Cioè a dire... Leonardo si basa su una relativa verità storica; io la storia me la invento." (Cancilleri, 2005: 2)

Anche il romanzo che prendiamo in esame più approfonditamente è basato su una storia in parte supposta, ma assolutamente veritiera per la ricostruzione degli eventi del secolo XVII in Sicilia e a Palermo. Ne *La rivoluzione della luna*, pubblicato nel 2013, Camilleri ci racconta infatti la Palermo del 1676, una città decimata dalla miseria e dalla carestia, sotto la dominazione dei Viceré durante il regno di Carlo III di Spagna.

“Tutto era lecito allora, nel Seicento a Palermo, fuorché ciò che era lecito”, afferma Salvatore Nigro nell’introduzione al romanzo e risulta credibile la città descritta da Camilleri, in cui si alimentano privilegi, ingiustizie e malaffare, e in cui gli abusi di potere, il dispensare favori e il violare le leggi erano all’ordine del giorno: “Questo Regno non riconosce nè Dio nè la Vostra Maestà; tutto si vende per denaro, comprese le vite e i beni del povero, le proprietà del Re e persino la Giustizia” (Camilleri, 2013: 46), aveva scritto il Viceré di Ossuna al Re di Spagna per descrivere la situazione della città. In questa ambientazione storica Camilleri sviluppa il suo romanzo, in cui spicca una figura femminile di eccezionale levatura, la moglie del Viceré spagnolo, che dopo la sua morte, per desiderio del defunto, prende in mano il potere rompendo una consuetudine di soprusi e angherie sui più deboli.

La storia narrata da Camilleri è realmente accaduta e risale al 1677, quando una donna assume il potere di Viceré a Palermo per ventisette giorni, il tempo di un ciclo lunare appunto, dopo la morte del marito il Viceré don Angel de Guzmán, marchese di Castel Roderigo. Lo stesso Camilleri, in una nota alla fine del libro, ci spiega la genesi del romanzo e chiarisce la fondatezza storica degli eventi:

In tutte le cronologie dei Viceré di Spagna in Sicilia, fatta eccezione di una sola, arrivati al 1677, si trova puntualmente scritto che in quell’anno muore a Palermo il Viceré don Angel de Guzmán e che gli succede nella carica il cardinale Luis Fernando de Portocarrero. Ma in realtà viene commessa, inspiegabilmente o troppo spiegabilmente, una grave omissione. E cioè non viene detto che tra la morte di don Angel e l’arrivo del cardinale Portocarrero, sia pure per ventisette giorni, la Sicilia venne governata da una donna. (...)

Io mi sono imbattuto nella sua vicenda leggendo un’importante opera di Francesco Paolo Castiglione, intitolata *Dizionario delle figure, delle istituzioni e dei costumi della Sicilia storica*. In esso però la storia di donna Eleonora è accennata in poche righe e sparsa in qualcuna delle voci che compongono il volume. (Camilleri, 2013: 273)

Ma il fatto storico è solo un punto di partenza per ricostruire un romanzo variopinto e regalarci il ritratto di una donna di straordinaria bellezza e con un grande senso della giustizia, tratteggiando un’immagine assolutamente plausibile della Palermo del XVIII secolo, una città chiusa e restia ad accettare i cambiamenti, ostile, soprattutto attraverso i suoi rappresentanti istituzionali, al ruolo di potere assunto da una donna ai vertici del comando. Dopo l’elezione della bella Eleonora de Guzmán a

Viceré, infatti, la città di Palermo reagisce in maniera ambivalente. La storia si snoda nella parte storica della città, dall'attuale piazza Indipendenza, sede del Palazzo dei Normanni, in cui i Viceré spagnoli trasferirono la loro residenza nella seconda metà del XVI secolo, alla Cattedrale e al Cassaro, l'attuale corso Vittorio Emanuele, dove all'indomani della notizia dell'elezione di Eleonora come Viceré appaiono dei cartelli appesi alle facciate di due palazzi nobiliari, dai toni opposti. Se in uno c'è scritto: "Un Viceré fimmina non è cosa di rispettu, li fimmini sunno bone sulo a lettu", l'altro dice invece: "Sti Consiglieri, accusà fitusi e scuglionati, bono è si sunnu da 'na fimmina cumannati." (Camilleri, 2013: 49-50)

Camilleri ricostruisce in maniera assolutamente credibile i meccanismi volubili e conflittuali di una città allo stremo e manipolabile dai potenti del tempo, proiettando nel passato dinamiche di potere sempre attuali. Desolante il quadro storico della città, descritta nella sua crudezza, ma con la solita venatura ironica e dissacrante, acuita dal linguaggio esilarante dell'autore:

La siccità e lo spaventoso aumento delle tasse avevano provocato, nel milli e seicento quarantasetti la sanguinosa rivolta di Palermo.

Ci foro cintinara di morti, e po' saccheggi, 'ncendi, 'ntere famiglie vinniro ammazzate, la furia del popolo contro i borgisi, i ricchi e i nobili non accanobbi limiti. I sordati spagnoli vinniro squartati dintra alle loro casermi.

Po', como vosi Dio, a picca a picca la carneficina finì. Ma le conseguenze duraro a longo, sutta forma di centinara di orfani e orfane di ogni età che non avevano nenti da mangiari e arrubbavano e addimannavano la limosina, sutta forma di vidove e picciotte che non avevano altro da vinniri vinnivano se stisse, sutta forma di continui violenze e di 'na corruzioni addivintata comuni a tutti. (Camilleri, 2013: 47)

La presenza di una donna al potere, di cui tutti diffidavano, dal momento che "na fimmina, è cosa cognita, vali meno assà di un omo e certe vote, meno ancora d'una bona vestia"<sup>29</sup>, come lo stesso Camilleri precisa nel suo racconto riportando le opinioni dei cittadini di Palermo, si trasforma invece in una importante svolta per risolvere problemi di difficile soluzione. Eleonora de Guzmán è una donna intelligente e indipendente, che nei ventisette giorni di governo fa varare provvedimenti eccezionali: la riduzione del prezzo del pane, la creazione del magistrato del commercio, la diminuzione delle tasse per chi aveva una famiglia numerosa e soprattutto la messa in

---

<sup>29</sup> "La donna, si sa, vale molto meno di un uomo e alcune volte anche meno di una buona bestia." (Camilleri 2013: 48)

atto di una serie di aiuti nei confronti delle donne che erano le vittime principali di una società prepotente, come ad esempio rimettere in piedi il conservatorio delle vergini pericolanti e delle cosiddette “Maddalene pentite”, ex prostitute che volevano cambiare vita, creando inoltre una dote regia per le ragazze povere che andavano in sposa. Tali riforme destinate a cambiare in meglio la vita dei cittadini comuni, soggetti alle prepotenze dei più forti e disabituati a un governo che li tutelasse, generano la gratitudine della città tutta, che partecipa con manifestazioni spontanee davanti al palazzo del Viceré, (l’attuale palazzo dei Normanni, sede dell’assemblea regionale siciliana) con cartelli di approvazione, con scritte come: “Rinasci Palermo! È arrivata l’ura! Rinnemo grazii alla nostra Signura!” (Camilleri, 2013: 148) Ovviamente simili provvedimenti varati da una donna si scontrano sin da subito con il potere costituito, soprattutto con la Chiesa, che sente minacciata la propria supremazia e il proprio ordine.

Come afferma Elisa Longo in una recensione del libro:

L’ambientazione secentesca lascia spazio a una storia teatralizzata in cui accadono eventi mirabili, in un contesto di malaffare e correttezza. La splendida neoregnante, “na fimmina àvuta, slanciata, tutta vistuta di nivuro, la facci ammucciata con un vilu nivuro spisso”, viene a presentarsi nella sala del Gran Consiglio sconvolgendo non solo l’occhio ma anche il cuore dei Consiglieri. “‘Sta cosa è pejo di ‘na rivoluzioni!”, afferma uno di loro; e di lì a poco, una ventata di fresco e di rinnovamento sovverte l’ordine costituito: vengono arrestati ecclesiastici pedofili e corruttori, viene fatto abbassare il costo del pane, la dote regale viene utilizzata per il bene comune. Un sottilissimo filo che lega ieri e oggi, un giro di boa che si conclude con la vittoria del Bene e del vivere civile. (Longo, 2013: 2)

L’arroganza del potere, nel secolo delle superstizioni e dei processi della Santa Inquisizione, è incarnato dal personaggio del vescovo Turro Mendoza, uomo malvagio che nasconde dietro l’abito che indossa le più terribili malefatte, tra cui gli abusi ripetuti su alcuni bambini che frequentano la parrocchia. È proprio il vescovo Mendoza che si sente tra i più minacciati dal senso di giustizia di Eleonora e tenta di metterle contro la città, accusandola di sacrilegio per non avere dato degna sepoltura al marito don Angel, il Viceré da cui la donna eredita il titolo e la carica. Manipolare le masse con argomenti di superstizione religiosa non doveva essere difficile nel sec. XVII, in cui il popolo era preda di paure irrazionali, che l’alto prelato utilizza per cambiare le opinioni della folla sull’operato di donna Eleonora, accusandola di essere “un tranello periglioso preparato dal maligno.” (Camilleri, 2013: 149) A tali accuse di sacrilegio la

folla reagisce con ostilità, radunandosi davanti alla cattedrale della città e lanciando invettive contro la donna, prima osannata: “Vattinni da Palermo, fimmina addannata! Vattinni sula comu si arrivata! Sippillisci a lu mortu ‘nterra biniditta, fimmina trista, fimmina mallitta. Fimmina a lu mortu sippillisci e poi ‘nni lo tò ‘nfernù scomparisci!” (Camilleri, 2013: 175) La città, personaggio non secondario della narrazione, oscilla tra l’ostilità volubile e la gratitudine verso la donna, che, grazie al suo ruolo di Viceré, si occupa finalmente degli ultimi e non di mantenere in vita privilegi di casta. E se da un lato c’è chi grida “Fora u diavulu da Palermo” (Camilleri, 2013: 180), riferendosi alla figura di donna Eleonora, c’è una parte consistente della popolazione che grida: “Viva donna Eleonora! Donna Eleonora è nostra!” (Camilleri, 2013: 182). L’appoggio a donna Eleonora viene da quella parte della città che aveva subito fino a quel momento, con rassegnazione, le prepotenze dei notabili e dell’aristocrazia cittadina, cioè i lavoratori delle maestranze, tra cui, in misura maggiore, “la maistranza degli scarricatori del porto”, che si oppone al tentativo del vescovo Mendoza e dei suoi soldati di mettere la popolazione più manipolabile contro la donna.

Interessante nel romanzo di Camilleri anche la mescolanza linguistica che in questo caso si arricchisce, rispetto alle altre opere dello scrittore, dei contributi della lingua spagnola, che egli maneggia sapientemente con un effetto esilarante, dando ancora più personalità alla figura di donna Eleonora, che reagisce agli attacchi dei personaggi che la vogliono delegittimare con estrema sicurezza e lucidità, tradotte in un “itañol” che insieme al siciliano caratterizzano la sua sorprendente figura di donna che combatte contro le ingiustizie:

Siempre me he empeñado a respetar a tutti gli uomini, naturalmente los che sono dignos de ser llamados de esta forma, porque en ellos se refleja la imagen misma de Dios. Con lo cual si no se socorre a quien sufre, a quien padece la injusticia, a quien se muere de hambre, a quien es mas débil, y le donne siempre son la mas débiles, no se commete solo un pecado de omisión, sino que lo mucho mas grave de blasfemia. (Camilleri, 2013: 161)

La bellezza di Eleonora è un altro elemento su cui lo scrittore si sofferma più volte, elemento romanzesco che rende il personaggio ancora più eccezionale e dote che si aggiunge alla straordinaria personalità della donna, storicamente esistita, che riesce a gestire il suo potere con grande equilibrio e sapienza e sa come porsi nei confronti di una città fortemente conflittuale e diffidente, soprattutto riguardo a una

donna nel ruolo di Viceré, cosa che suscita la gelosia delle mogli dei componenti del Sacro Regio Consiglio: “Di donna Eleonora si seppi subito che era ‘na vinticinchina d’una biddizza da fari spaventu. (...) Beddra, beddra! Fimmina di Paradiso. (...) Me mogliere saputo quanto è beddra donna Eleonora, mi fici ‘na scinata di gilusia.” (Camilleri, 2013: 14-45-65) Non manca inoltre nel romanzo l’elemento amoroso, che Camilleri descrive con estrema delicatezza, tra il protomedico Serafino Gustaloca e donna Eleonora, sentimento mai consumato, ma che dà allo scrittore l’occasione di citare i versi del poeta palermitano del secolo XVI, Antonio Veneziano<sup>30</sup>, non scelto a caso dall’autore, che Serafino dedica alla donna amata:

Fui prisu in risguardari la grandizza  
 Di vostra divinissima figura,  
 l’ebburnea frunti, la nivura trizza,  
 la vucca cinta di ‘mpirlati mura,  
 l’occhi und’ Amuri cu li Grazii sgrizza  
 e spira grazii e amuri a cui v’adura.  
 Vui siti, donna, specchiu di biddizza,  
 miraculu di Diu, d’arti e natura.<sup>31</sup>

La storia si conclude con l’arresto del vescovo e la sua condanna a morte per i delitti perpetrati e la fine del mandato della donna e la sua destituzione da Viceré “a causa del suo essere donna e in quanto impossibilitata ad assumere l’autorità di legato del Papa, titolo indivisibile da quello di Viceré.” (Camilleri 2013: 274)

I benefici effetti della politica di donna Eleonora e l’affetto del popolo palermitano vengono descritti alla fine del libro con un’immagine significativa: i poveri di Palermo si ritrovano davanti al Palazzo Reale con un pezzo di pane che si mettono a mangiare silenziosamente, quel pane che una volta, senza la politica di donna Eleonora, non si potevano permettere:

---

<sup>30</sup> Al poeta siciliano Sciascia dedica un capitolo nel saggio *La corda pazza*. Uomo inquieto e vivace, conobbe il poeta Miguel de Cervantes durante la sua prigionia ad Algeri. Morì a Palermo, nel carcere dell’Inquisizione, nel 1593, come lo stesso Camilleri riporta nel suo romanzo: “Tra quelli fatti ‘ncarzarari da Páramo (un inquisitore del ‘500) c’era stato un ribelli nato, un uomo contrario per natura al potiri ma che era un poeta, un vero poeta, e s’acchiama Antonio Veneziano.” (Camilleri, 2013: 259)

<sup>31</sup> In Veneziano la treccia era bionda, “deorata”. Camilleri adatta i versi alla figura bruna di Donna Eleonora. “Sono rapito nel guardare la grandezza della vostra divina figura, la fronte eburnea, la nera treccia, la bocca cinta di mura di perle, dove Amore gioca con le Grazie e ispira grazia e amore in chi vi guarda. Voi siete, donna, specchio di bellezza, miracolo di Dio, d’arte e natura.” (Camilleri 2013: 260)

A picca a picca, nello spiazzo davanti al Palazzo, accominzaro ad arrivari a taci maci mindicanti, genti coi vestiti pirtusa pirtusa che cadivano a pezzi, genti struppiata alla quali ammancava un vrazzo o 'na gamma, ciechi, stropi, malatizzi, sbinturati di nascita, curti di menti...ognuno aviva n 'mano un pezzo di pani che s'era potuto accattari pirchè ora il pani costava picca e loro ci potivano arrivari. E se l'erano vinuto a mangiari 'n silenzio, per ringrazio, davanti a donna Eleonora. (Camilleri 2013: 264)

Alla partenza dal porto di Palermo, la donna viene infine salutata con questi versi a lei dedicati:

'Ntornu alla terra tutta a firriari  
ci metti 'a luna vintotto jurnati.  
Chisto lo sanno i fimmini e lu mari  
che cu 'a luna sunnu sempri appattati  
Giru di luna fu lu regnu tò  
ma fici di la notti jurnu chiaru,  
la tò liggi abbastò e assupirchiò  
pi fari lu duluri menu amaru.  
E ora che hai finuto la fatica,  
donna Lionora, talia nel nostro cori:  
dintra ci attovirai 'na luna nica,  
iddra sè tu, ca regni di splindori.<sup>32</sup>

La testimonianza storica sui fatti, come riportato all'inizio del capitolo, viene citata da Camilleri nell'appendice del libro, in cui afferma di avere consultato, oltre al dizionario del Castiglione, anche la *Storia cronologica dei Viceré* di G.E. Di Blasi, in cui si fa cenno a donna Eleonora Mora e ai provvedimenti già citati. Come sfondo ritroviamo una Palermo ben riconoscibile, anche se nel contesto storico del XVII secolo. La volubilità degli abitanti, i palazzi nobiliari del centro storico, la folla di diseredati davanti alla cattedrale, la maestosità del palazzo dei Normanni, la vivacità del Cassaro e, inoltre, le dinamiche di potere e di sopraffazione sui più deboli, la prepotenza dei notabili senza scrupoli sono tutti elementi assolutamente probabili nella descrizione della Palermo del Seicento regalataci da Camilleri, in alcuni casi

---

<sup>32</sup> "Girando intorno alla terra, la luna ci mette ventotto giorni. Questo lo sanno le donne e il mare, che con la luna sono sintonizzati. Il tuo regno è stato un giro di luna che ha reso la notte un giorno chiaro, la tua legge è servita per rendere il dolore meno amaro. E ora che hai finito la fatica, Eleonora, guarda il nostro cuore: dentro ci troverai una piccola luna e quella sei tu, che regni di splendore." (Camilleri 2013: 270)



caratteristiche immanenti, sebbene immaginate lontane nel tempo e raccontate dalla creatività di un autore che ha saputo cogliere gli aspetti più profondi ed essenziali della sua terra con genialità e ironia.

### 2.2.2 LA LUNGA VITA DI MARIANNA UCRIA DI DACIA MARAINI

Un'affascinante e contraddittoria Palermo del Settecento ci viene presentata nel romanzo storico della scrittrice Dacia Maraini *La lunga vita di Marianna Ucria*, pubblicato nel 1990, la quale, attraverso il ritratto della sua antenata siciliana, vissuta nella Palermo del secolo dei Lumi, dà voce alla storia delle donne in un contesto spazio-temporale difficile, vittime di un sistema patriarcale retrogrado che le privava della loro libertà e della loro dignità. Il recupero memoriale della Sicilia, sua terra d'origine, e dei personaggi del suo passato non è stato un processo scontato nella produzione letteraria della scrittrice, come afferma lei stessa nel romanzo autobiografico *Bagheria*, che analizzeremo più avanti:

Ho scritto otto romanzi prima di *La lunga vita di Marianna Ucria*, ma sempre evitando come la peste l'isola dei gelsomini e del pesce marcio, dei cuori sublimi e delle lame taglienti. Solo in alcune poesie del '68 pubblicate da Feltrinelli e oggi introvabili ho parlato di Palermo, di Bagheria. (Maraini, 1993: 111)

In realtà la presenza delle radici siciliane affiora in opere precedenti della scrittrice, come in *Lettere a Marina*, del 1981, in cui la protagonista Bianca nell'epistolario indirizzato all'amica/amante Marina, rievoca la sua infanzia siciliana e il rapporto complesso con le sue origini, nelle quali si immerge con i ricordi, per ritrovarsi. Il romanzo epistolare è ritenuto in un certo senso complementare a *La lunga vita di Marianna Ucria*, per il ruolo che hanno la Sicilia e Palermo nella vita delle protagoniste: Marina infatti ritrova sé stessa attraverso la rievocazione e il ritorno nella sua terra, mentre Marianna “come sbocco del suo singolare processo autoliberatorio riterrà necessario allontanarsene” (Monastra, 1996: 309), come vedremo. La genesi del romanzo viene preannunciata dalla scrittrice in un'intervista al Corriere della sera del 1988, in cui afferma:

Sto lavorando a un nuovo romanzo. Probabilmente quando sarà finito, lo intitolerò Marianna. La vicenda è ambientata nella Sicilia del 1700. Mi riferisco come già in un'altra mia opera, *Isolina*, a una storia vera: quella di una donna, una muta, discendente da una grande e nobile famiglia. (...) Vivo, proprio in questi giorni, ore di dubbio: non so se scrivere direttamente di Marianna o se scrivere di me che scrivo di Marianna. (Debenedetti, 1988: 3)

Ricreare la Palermo del '700 è una sfida per la scrittrice, che cerca di attingere ai ricordi familiari e si documenta sui testi siciliani che contengono testimonianze sulla Sicilia del passato, sulle sue consuetudini, sulla cucina del tempo, consultando le opere di Pitrè, il primo grande sociologo siciliano, oltre che “un umile osservatore della vita dei siciliani.” (Maraini, 1991: 2), che nella sua opera *La vita in Palermo cento e più anni fa* analizza la situazione politica ed economica della Sicilia nel secolo XVIII. Inoltre, sono fondamentali i racconti della madre, la pittrice siciliana Topazia Alliata, discendente della aristocratica famiglia a cui appartiene la Marianna del romanzo:

Ai racconti di mia madre sulla vita a villa Valguarnera quando lei era piccola e pullulava di ragazzi (...) mi sono ispirata per la descrizione della vita di Marianna Ucria e dei suoi fratelli due secoli prima. Quando ci ho vissuto io, nel primo dopoguerra, già la grande e bellissima villa era quasi un rudere. (Maraini, 2001: 83)

E ancora sulla genesi del libro e sulla relazione tra scrittura e memoria individuale la Maraini dichiara:

La lunga vita di Marianna Ucria è un libro che nasce da molta notte: è come se molte notti si fossero accavallate nascondendo qualcosa che, evidentemente, faceva parte della mia memoria, e che faticava a venir fuori, infatti ho scritto molti romanzi, ma non avevo mai parlato della Sicilia, e però questa notte si è trasformata in un mattino quando ho incontrato questo personaggio di sordomuta del '700 che poi era una mia antenata in un quadro, e allora è venuto fuori il bisogno di raccontarlo. (...) È sovraccarico di memorie, che sono memorie personali, ma che si sono trasferite su questo personaggio ormai morto da molto tempo, e questo mi ha permesso una distanza, perchè altrimenti, forse sarei stata troppo ingolfata da queste memorie. (Maraini 1991: 2)

La stesura de *La lunga vita di Marianna Ucria* rappresenta quindi una svolta rispetto alle opere precedenti della scrittrice, per l'ambientazione e la riscoperta delle radici del proprio passato attraverso il ritrovamento e la “creazione” letteraria del luogo della sua infanzia in un tempo lontano, per consentire, come spiega lei stessa nella citazione precedente, una distanza necessaria per intraprenderne la scrittura. Inoltre, la protagonista, affetta da una menomazione reale, materializza da un lato la condizione di tutte le donne, rese metaforicamente “mute” dalla cultura dominante, ma infine le riscatta, in quanto l'impedimento della parola la porta a cercare altre forme di

comunicazione, di cui la letteratura rappresenta la metafora più alta. Marianna quindi, oltre ad essere un'antenata della scrittrice, è chiaramente una sua *alter ego*, per il ruolo che la scrittura assume nel suo riscatto personale. Come osserva la Sumeli Weinberg, nel suo saggio sulle opere della Maraini:

La mancanza di una propria voce nelle prime eroine, ammutolite dall'effetto dello scontro con la realtà circostante; la memoria labile di Armida nel *Treno per Helsinki* (1984) e la duplice mutilazione di *Isolina* (1985) si manifestano nel personaggio di Marianna come vera lesione fisica, un vivere nella dimidiazione, che tuttavia la donna riscatta non solo per sé stessa ma per tutte le altre figure di donne che l'hanno preceduta, nel suo lungo cammino verso la conoscenza. Il percorso di Marianna assume infatti un significato notevole, emblematico, nell'ambito del programma artistico della Maraini, in quanto rappresenta, come lei stessa spiega, il passaggio del soggetto femminile dalla "preistoria" alla "storia". (Sumeli Weinberg, 1995: 177)

A partire dalla pubblicazione del romanzo, l'itinerario letterario della narratrice è rivolto sempre più verso la Sicilia e Palermo, ambientazione di successivi romanzi come *Bagheria*, del 1993, che sarà analizzato nel presente lavoro, e *La ragazza di via Maqueda*, del 2009, raccolta di brevi racconti in cui la Maraini oscilla tra la rappresentazione di una Sicilia letteraria mitizzata<sup>33</sup> e la presa di coscienza delle contraddizioni sociopolitiche che rileva nell'isola, come la corruzione e la mafia, che ella non teme di chiamare col proprio nome. Palermo è la città di cui rileva le pesanti contraddizioni, ma è anche luogo infinitamente amato e apprezzato per la sua bellezza e la sua storia, oltre che per il legame emotivo che la unisce. Diverse sono le occasioni in cui afferma "che è una città straordinaria" della quale apprezza "ciò che è rimasto della sua bellezza, i palazzi, le chiese, i monumenti. Soprattutto via Alloro e piazza Marina, la Kalsa, Porta Felice dove nel Settecento transitavano le carrozze." (Falzone, 2015: 3)) E ancora, analizzando le caratteristiche della città, continua a decantarne il fascino nella sua intervista: "Questo pezzo di città, che ho descritto narrando le vicende di Marianna Ucrìa, è rimasto abbastanza intatto. Ma la bellezza di Palermo non è solo un fatto estetico. È capacità di riflessione filosofica. Non a caso la filosofia è nata in Sicilia." (Falzone, 2015: 3)

Nel romanzo dedicato alla sua antenata, come dicevamo, la città è rappresentata in un momento storico di poco posteriore a quello descritto nel romanzo di Camilleri

---

<sup>33</sup> Nella raccolta è presente una riscrittura del viaggio in Sicilia di Maupassant, rivissuto dalla sensibilità della Maraini.

precedentemente analizzato, la prima metà del '700, in cui si incominciano a intravedere i fermenti di cambiamento e di emancipazione dall'oscurantismo secentesco, testimoniati dalla citazione dei pensatori illuministi come Hume, ad esempio, anche se essi attecchiscono con difficoltà nel contesto storico della Palermo del tempo, in cui si assiste ancora alle scene di esecuzione dei condannati a morte nella Piazza Marina, teatro di autodafé nei processi per stregoneria del tribunale dell'Inquisizione. Anche qui c'è la denuncia dei soprusi e le prepotenze nei confronti dei più deboli, soprattutto le donne, anche se appartenenti a famiglie aristocratiche e il cui destino è segnato e manipolato da un ordine costituito che le vuole comunque sottomesse. La protagonista del romanzo, infatti, è una ragazza sordomuta, la cui menomazione, come si scopre nel corso della narrazione, non risale alla nascita, ma viene provocata da una violenza subita all'età di sei anni, episodio che lei rimuove e che riaffiora nella sua mente di adulta:

Forse aveva imparato anche a parlare. Ma quanti anni aveva? Quattro o cinque? Una bambina ritardata, silenziosa e assorta che tutti avevano la tendenza a dimenticare in qualche angolo per poi ricordarsene tutto d'un tratto e venirla a rimproverare di essersi nascosta.

Un giorno, senza una ragione, era ammutolita. Il silenzio si era impadronito di lei come una malattia o forse come una vocazione. Non sentire più la voce festosa del padre le era sembrato tristissimo. Ma poi ci aveva fatto l'abitudine.

"Tu sei nata così, sordomuta" le aveva scritto una volta il padre sul quaderno e lei si era dovuta convincere di essersi inventata quelle voci lontane. Non potendo ammettere che il signor padre dolcissimo che ama tanto dica delle menzogne, deve darsi della visionaria. (Maraini, 1990: 18)

Il motivo per cui il padre la costringe ad assistere ad un'esecuzione capitale nella Piazza Marina, facendole visitare prima il carcere della Vicaria, luogo infernale in cui i prigionieri sono ammassati come bestie, "prigione con tutte le sue bruttezze che quando la gente ci passa davanti gira la testa dall'altra parte per non vederla" (Maraini, 1990: 12), è quello di provocarle un trauma che agisca da catalizzatore di memoria e aiuti la bambina a ritrovare la voce. Seppur complice di un contesto familiare che tende a rimuovere le tragedie per non sporcare il buon nome del blasone, è questo un estremo tentativo, anche se rozzo, di guarire la figlia, che più tardi si renderà conto "che quest'uomo che le è padre e che la ama teneramente le ha fatto provare il più grande orrore della sua vita". (Maraini, 1990: 65) Con questa scena inizia il romanzo della Maraini, che attraverso la sua giovane protagonista riporta il lettore indietro nel tempo, in una Palermo ferina, specchio di una condizione sociopolitica che non lasciava

scampo ai più deboli. La bambina, ignara dei motivi che hanno spinto il padre ad accompagnarla ad assistere ad un supplizio, si guarda intorno, nella città che attende trepidante l'esecuzione:

La piazza Marina che prima era vuota ora è gremita: un mare di teste ondegianti, colli che si allungano, bocche che si aprono, stendardi che si levano, cavalli che scalpitano, un finimondo di corpi che si accalcano, si spingono, invadendo la piazza rettangolare. (...) In fondo sullo Steri fa mostra di sé una splendida bandiera rosso sangue. È da lì, dal palazzo Chiaramonte che escono adesso i Grandi Padri dell'Inquisizione, a due a due, preceduti e seguiti da un nugolo di cherichetti (...) Un lungo corteo che si apre faticosamente la strada tra la folla eccitata. La forza è lì a qualche passo di distanza eppure sembra lontanissima dal tempo che impiegano per arrivarci facendo dei giri capziosi intorno alla piazza (...) E proprio come a teatro la folla ride, chiacchiera, mangia aspettando le bastonate. I venditori di acqua e di zammù<sup>34</sup> vengono fin sotto il palco a porgere i loro "gotti" prendendosi a spintoni coi venditori di "vasteddi e meusa", di polpi bolliti e di fichi d'India. Ciascuno vanta la sua merce a colpi di gomito" (Maraini, 1990: 20-23)

La piazza Marina dell'attualità mantiene il fascino ambivalente della piazza del Settecento descritta dalla protagonista: l'esecuzione di un condannato in quei tempi aveva la stessa valenza mondana che raduna oggi nella stessa piazza una folla di cittadini per celebrare la festa di Santa Rosalia, tra bancarelle chiassose e l'odore dei "babbaluci" che si sparge nell'aria. La giovane protagonista rimane stupita da una città in festa per un evento così macabro: la vista dell'impiccaggione di un povero ragazzo, "un giovanissimo brigante che ha ammazzato una decina di persone" (Maraini, 1990: 25), come saprà in seguito Marianna, non le ridarà però la parola. Rimane la paura e l'incredulità di "cosa può aver fatto un bambino poco più grande di lei e dalla faccia così spaurita e stupida." (Maraini 1990: 25)

Il racconto si snoda nei luoghi più rappresentativi della città di Palermo e di Bagheria, dove la protagonista diviene il simbolo dell'oppressione delle donne, vittime di un sistema patriarcale e violento che si manifesta nella sua trasversalità nella società del tempo, non risparmiandone nessuna, popolana o aristocratica. La protagonista infatti è costretta, all'età di tredici anni, a sposare lo zio, il fratello della madre, "Pietro Ucria di Campo Spagnolo, barone della Scannatura, di Bosco Grande e di Fiume Mendola, conte della Sala di Paruta, marchese di Sollazzi e di Taya" (Maraini, 1990:

---

<sup>34</sup> Lo zammù è un distillato di anice. Il termine deriva da "sambuco" ed è una bevanda tipica, risalente probabilmente alla dominazione araba

34), il quale si scoprirà nel corso del romanzo essere il responsabile della violenza subita dalla protagonista all'età di sei anni. A nulla vale la fuga dal marito, quando questi, privo di qualsiasi tenerezza, la violenta la prima notte di nozze: la famiglia la rispedisce nella casa dello zio-marito, perché è l'unica cosa che resta ad una donna nella sua condizione, ad una "mutola" e per di più già disonorata. La Maraini riporta i proverbi siciliani che vengono pronunciati dalla madre di Marianna come paradigmi di una cultura che vuole la donna sottomessa e ancorata al proprio destino, come ad esempio: "Chi si marita e non si pente, compra Palermo a sole cent'onze"; oppure: "Cu si marita p'amuri sempri campa 'duluri"; e ancora "Femmina e gaddina si perdi troppu si cammina" e "la bona mughieri fa bonu maritu." (Maraini, 1990: 38). Una morale popolare che si tramanda fino ai nostri giorni, perpetrando una cultura patriarcale che è ancora profondamente radicata, non solo nell'isola. Secondo Valeria Chemotti, infatti, i proverbi ribadiscono "la continuità della trasmissione del pensiero dell'ordine maschile." (Chemotti, 2003: 294) Anche Marco Forti afferma che le frasi e i proverbi siciliani detti dalla madre e dalle zie sono "carichi di fosca e tradizionale rinuncia." (Forti, 1995: 194) L'essere nata in una famiglia aristocratica non la esime infatti dal suo destino: nonostante la giovane età e la costrizione a seguire i suoi doveri coniugali, Marianna si adatta ai soprusi a cui è costretta a cedere, trovando conforto unicamente nel suo ruolo di madre-bambina, partorendo cinque figli uno dietro l'altro, tre femmine e due maschi e rifugiandosi nella lettura dei pensatori settecenteschi che cominciano a elaborare il concetto di libertà e uguaglianza sociale, in particolare delle opere di Davide Hume.

Il quadro storico dell'Europa e soprattutto della Sicilia del Settecento e i suoi avvicendamenti si intravede nei commenti dei personaggi del romanzo, soprattutto quelli della nonna Giuseppa, che ricorda le proteste della popolazione siciliana stremata dalle vicissitudini politiche, elemento che ritorna spesso nel corso della narrazione con *flashback* della protagonista che riflette sulla realtà del suo tempo:

Il pane si faceva sempre più caro figghiuza, tu non sai cosa fu la fame che la gente si manciava la terra per riempire la pancia, si manciava pure la crusca come i maiali. (...) Sui marciapiedi di Palermo allora camminavi e inciampavi in uno che non sapevi se dormiva, se sognava o se stava morendo di stenti. Ci furono penitenze pubbliche per ordine dell'arcivescovo che la gente si inginocchiava sui vetri e si frustava in mezzo alla piazza. Un certo La Pilosa andava gridando che c'era la guerra dei poveri contro i ricchi. E presero a bruciare i palazzi. (Maraini, 1990: 130)

Anche qui si fa cenno alla carestia e povertà dell'isola, come nel precedente romanzo di Camilleri, a cui la popolazione reagisce con la cosiddetta "rivolta del pane" del 1647, capeggiata da Nino La Pelosa, di cui la nonna Giuseppa racconta "che era il più nero di faccia tanto che sembrava un toro di Spagna, andava a testa bassa contro i baroni e i principi" (Maraini, 1990: 131), trucidato due anni dopo per volere del viceré spagnolo. I commenti negativi rispetto ai cambiamenti sociali, che vogliono togliere privilegi all'aristocrazia, vengono messi in bocca al "marito-zio" Pietro, che rappresenta la posizione conservatrice della nobiltà siciliana, di chi ribadisce l'importanza dell'essere nobili per nascita. Pietro, in preparativi per la monacazione della figlia Fiammetta, si mostra irritato dalla disposizione del viceré conte Giuseppe Griman, che intende ridimensionare le abitudini dei "signori che spendono troppo e si coprono di debiti, vietando l'uso di feste monacali che durino più di due giorni" (Maraini, 1990: 138), affermando che "la grandezza dei nobili consiste proprio nel disprezzare i conti, quali che siano. Un nobile non fa mai calcoli, non conosce nemmeno l'aritmetica. (...) Roba da commercianti e borghesucci." (Maraini, 1990: 139). Nel romanzo sono scrupolose le ricostruzioni storiche in cui la narratrice colloca le vicende dei suoi protagonisti e gli eventi privati si intrecciano con la storia, tra cui la descrizione degli avvicendamenti monarchici in Sicilia, dai Savoia ai Borbone, accolti con festeggiamenti rassegnati dalla popolazione dell'isola:

Fra poco dalla macchina dei fuochi che si alza imponente sulla marina partiranno le girandole, i razzi, le fontane di luce che piovono sul mare. Sul fondo, Porta Felice pare un presepe tutto cosparso di lumi ad olio. Sulla destra il Cassaro Morto, la sagoma scura della Vicaria, le abitazioni basse della Kalsa, la massicciata dello Steri, le pietre grigie di Santa Maria della Catena, le mura squadrate del Castello a mare, la costruzione lunga e chiara di San Giovanni de' Leprosi e subito dietro un pullulare di vicoli storti, bui, da cui migliaia di persone si rovesciano verso il mare (...) Una pioggia di fili d'argento precipita sui tetti di Palermo (...) "Viva Ferdinando, il nuovo figlio di Carlo III re di Sicilia, amen" (...) L'altro ieri le feste per l'incoronazione di Vittorio Amedeo di Savoia, ieri le luminarie per la salita al trono di Carlo VI d'Asburgo, oggi si festeggia la nascita del figlio di Carlo III di Borbone...stesse baldorie, stesso pot-pourri. (Maraini, 1990: 152).

Nella descrizione della città in festa, preparata ad accogliere l'ennesimo sovrano straniero con le consuete celebrazioni, la Maraini, attraverso il suo personaggio, ci mostra i luoghi più significativi della città storica gremiti della folla degli abitanti che assistono all'incoronazione. In un monologo interiore scorrono le immagini in soggettiva della protagonista Marianna, che, in questa sorta di divinazione dei pensieri



altrui, coglie le considerazioni di Pietro, riportando le sue imprecazioni nei confronti della politica del tempo: “Bestie noi a chinare sempre il collo...chiddu Vittorio Amedeo lassamulu stari, voleva fare di Palermu un'altra Torino, miserere nobis!” (Maraini, 1990: 153)

Come si è già rilevato, la narratrice trasferisce nel suo personaggio inquietudini e rivendicazioni di una femminista *ante litteram*, che incomincia a prendere coscienza della propria individualità e della propria libertà, sottraendosi ai suoi “doveri coniugali”, quando comprende che può imparare a dire di no agli assalti sessuali del marito. Il suo processo di emancipazione individuale si afferma di pari passo con la sua esigenza di indipendenza e solitudine, in cui può finalmente coltivare la sua ricca vita interiore, preferendo restare da sola nella grande villa di famiglia a Bagheria, mentre il marito risiede a Palermo, città che ella vive come ostile:

E poi il viaggio da Bagheria a Palermo con quella strada zeppa di buche e di polvere la immalinconisce. Troppe volte passando per Acqua dei Corsari si è trovata davanti le picche del Governatore con sopra infilzate le teste dei banditi a fare da monito ai cittadini. Teste asciugate dal sole, mangiate dalle mosche, accompagnate spesso da pezzi di braccia e di gambe dal sangue nero, incollato alla pelle (...) Perciò odia andare a Palermo e preferisce restarsene a Bagheria; perciò ha deciso, salvo occasioni eccezionali di funerali o battesimi o parti che purtroppo si alternano con grande frequenza fra i parenti tutti molto prolifici, di sistemare i suoi quartieri d'inverno a villa Ucria. (Maraini, 1990: 63)

Sono profondamente liriche invece le descrizioni del paesaggio marino intorno alla villa di Bagheria, sulle quali la scrittrice indugia attraverso la soggettiva della sua *alter-ego*, trasferendo in un passato remoto le sensazioni suscitate dalla vista della sua terra d'origine e del suo mare, suggestioni che saranno un *leitmotiv* nel romanzo autobiografico *Bagheria*:

La campagna attorno è allagata di luce: Capo Zafferano scintilla al di là della piana degli ulivi ricoperta da migliaia di scaglie metalliche. I gelsomini e le zagare mandano in alto i loro profumi come riccioli vaporosi che si sfaldano fra le tegole. Lontano, all'orizzonte, il mare nero e immobile. (Maraini, 1990: 70)

La Maraini oltre a trasporre in un tempo passato sensazioni ed emozioni del presente, legate alla sua terra, ricostruisce con scrupolo i costumi della Sicilia del '700, soprattutto riguardo a quell'aristocrazia di cui ella fa parte e nei confronti della quale non cessa di essere critica, tra le cui consuetudini sottolinea con sdegno l'usanza di

“regalare” ad un nobile un essere umano, uno schiavo che facesse da servo al nobile possidente: Marianna riceve infatti “in dono” dal padre la serva Fila, che sarà un personaggio chiave per l’emancipazione della donna, sorella di quel Saro di cui ella si innamorerà nel corso del romanzo, dopo la morte del marito. Anche il funerale dello zio marito Pietro rivela le usanze di quello che doveva essere una cerimonia funebre aristocratica nella Palermo del ‘700:

Nove giorni di cerimonie, di messe, di cene fra i parenti, la preparazione dei vestiti di lutto per l’intera famiglia, gli addobbi dei fiori, le centinaia di ceri per la chiesa, le reputatrici che hanno pianto per due giorni e due notti accanto al cadavere” (Maraini, 1990: 171).

L’imbalsamazione del cadavere avviene nelle catacombe dei Cappuccini, come era costume per i nobili dell’epoca. Qui la Maraini ci descrive l’interno del convento, che abbiamo già visto rappresentato come luogo macabro e fortemente suggestivo negli scritti dei visitatori stranieri, in particolare da Maupassant, che ne viene fortemente turbato. Marianna, nell’osservare gli scheletri appesi alle pareti, soprattutto quelli delle “donne eleganti nei loro vestiti di festa, le braccia incrociate sul petto, le cuffie dagli orli ingialliti, le labbra stirate sui denti”, non può fare a meno di pensare che questo rituale sia “un’usanza barbara (...) cercando di ricordare le parole del signor Hume sulla morte”, osservando come sarebbe di gran lunga preferibile “essere bruciati e gettati nel Gange come fanno gli indiani, piuttosto che starsene in questi sotterranei, ancora una volta tutti insieme tra parenti e amici dai grandi nomi, la pelle che si sbriciola come carta.”(Maraini, 1990: 172) E riflettendo ancora sulla morte e sulla tempesta di sensazioni che le provoca il vedere abbandonato in quel luogo il corpo inerte del marito, scatta in lei una nuova consapevolezza dell’importanza della sua vita: “appena sopra di lui una piccola targa incisa nel rame diceva *memento mori*; ma il cadavere del signor marito zio sembrava invece dire *memento vivere*.” (Maraini, 1990: 173)

La società siciliana, aristocratica e non, che ci descrive la Maraini è un’accozzaglia di formalità e prepotenze che vengono vissute ed elaborate lucidamente dalla sensibilità della protagonista, osservatrice esterna di una realtà che vive nella sua solitudine, avendo attivato la capacità di sentire i pensieri di chi la circonda e costruendosi un suo senso delle cose, in cui pian piano si afferma la rivendicazione della propria identità. La Maraini utilizza la tecnica del discorso libero indiretto per

mettere il lettore dentro ai pensieri di Marianna e dividerne le sensazioni. Ci muoviamo quindi con lei nelle strade di Palermo e Bagheria, sentiamo insieme a lei “gli odori di sterco, di orina secca, di latte cagliato” (Maraini, 1990: 210) nei vicoli della città, soprattutto quando si imbatte nei quartieri popolari che erano preclusi a una donna della sua classe sociale e che vengono descritti con maggiore icasticità:

Svoltando per un vicolo incespica in un vaso da notte che una donna sta rovesciando in mezzo alla strada. Anche a Bagheria succede lo stesso e anche a Palermo nei quartieri popolari: le massaie la mattina svuotano i bisogni della notte in mezzo alla via, poi escono con un secchio d’acqua e spingono ogni cosa un poco più avanti (...) Marianna cammina svelta cercando di schivare le immondizie, seguita da una frotta di creature saltellanti di cui indovina il numero dal frullio di ali che si leva intorno. (Maraini, 1990: 213)

Nonostante la storia terribile degli abusi subiti, di cui ha piena consapevolezza solo dopo la morte del marito, riuscendo a leggere nei pensieri del fratello la triste realtà della violenza, Marianna, cosciente di essere stata per anni sposata al suo carnefice, riesce a trovare finalmente la forza di affermare se stessa, il suo essere donna e la propria sessualità accanto al giovane Saro, personaggio maschile che le insegna l’amore, la tenerezza che non aveva mai provato e che la ama profondamente per quella che è. Ma non è una storia d’amore a lieto fine, quella che i lettori si aspettano. La protagonista, infatti, decide, alla fine del romanzo, di prendere in mano la propria vita e di fuggire dai luoghi che l’hanno vista nascere e crescere, sopportando soprusi e limitazioni. Anche per Marianna, personaggio storico del secolo XVIII, così come molti altri protagonisti dei romanzi ambientati nell’età contemporanea, la salvezza e la consapevolezza della propria identità si concretizzano con la fuga dalla Sicilia e da Palermo. Il carico di esperienze e di sofferenza, che hanno fatto della donna un personaggio più forte e risoluto, fanno sì che ella scelga di vivere altrove la propria vita, di partire, di lasciare Palermo e di prendere la nave per Napoli. Sul punto di salpare, la donna osserva la città da una prospettiva insolita, finalmente “esterna”, dalla nave ancorata al porto, punto di vista privilegiato dei viaggiatori stranieri che lì approdavano:

Davanti a ventaglio, la città di “Paliermu”: una fila di palazzi grigi e ocre, delle chiese grigie e bianche, delle stamberghie dipinte di rosa, dei negozi dai tendoni a strisce verdi, le strade delle “balati” sconnesse in mezzo a cui scorrono rivoli di acqua sporca (...)

Marianna si appoggia con tutte e due le mani alla balaustra laccata mentre Palermo si allontana con le sue luci pomeridiane, le sue palme, le sue immondizie spinte dal vento, la sua forca, le sue carrozze. Una parte di lei rimarrà lì, su quelle strade inzaccherate, in quel tepore che sa di gelsomini zuccherati e di escrementi di cavallo. (Maraini, 1990: 282-283)

Nonostante la nostalgia di Palermo, con “quegli odori di alga seccata al sole e di capperi e di fichi maturi” e i profumi “di gelsomini che si sfaldano al sole”, del “ventuzzu africano” che soffia leggero dal mare, è una Marianna libera quella che si ritrova a ripensare al passato e alla bellezza della sua terra siciliana. A Roma, sulle rive del Tevere, “tutto le è estraneo e perciò caro” (Maraini, 1990: 306). Neanche la lettera inviata dall’amico e pretendente Giacomo Camaleone, con cui condivideva l’amore per i libri e i filosofi illuministi, che le fa un resoconto sulla vita in Sicilia durante la sua assenza e le chiede di sposarlo, la convincono a tornare indietro. Il romanzo finisce con una domanda che la narratrice formula senza fornire una risposta esplicita, lasciando aperte le prospettive esistenziali del suo personaggio, finalmente libero e arbitro del suo destino:

Dove andrà a casarsi che ogni casa le pare troppo radicata e prevedibile? Le piacerebbe mettersela sulle spalle come una chiocciola e andare senza sapere dove. Dimenticare la pienezza di un abbraccio desiderato non sarà facile. (...) Ma la voglia di riprendere il cammino è più forte. Marianna ferma lo sguardo sulle acque giallognole, gorgoglianti e interroga i suoi silenzi. Ma la risposta che ne riceve è ancora una domanda. Ed è muta. (Maraini, 1990: 306)

La Palermo ricostruita dalla Maraini ci mostra le contraddizioni di un territorio difficile, sede di ingiustizia e imbarbarimento, nonostante il secolo dei Lumi diffondesse in Europa idee di uguaglianza e libertà, che la protagonista vagheggia attraverso la lettura dei filosofi che arricchivano la biblioteca della sua villa aristocratica. L’autrice trasferisce nella sua protagonista le idee di riscatto ed emancipazione che ritroviamo nelle figure femminili dei suoi romanzi, personaggio che è qui chiaramente una *alter ego* della scrittrice ed è anche un’occasione per un ritorno letterario a Palermo, a partire dal quale la città sarà luogo di ambientazione di altri suoi importanti romanzi. L’accurata documentazione storiografica della Maraini ci presenta una credibile Palermo del Settecento, con le sue dimore aristocratiche, i privilegi e l’impunità dei nobili, il susseguirsi di dominazioni, di sovrani, i giochi di potere, la disperazione dei poveri e dei diseredati, lo squallore terribile del carcere della Vicaria, le esecuzioni capitali a Piazza Marina, le carrozze nelle strade sterrate. Oltre

a ciò, si impone in tutta la sua intensità la bellezza dell'isola, del paesaggio della campagna siciliana a ridosso del mare, i colori della vegetazione, i suoi chiaroscuri.

La città evocata dallo sguardo femminile della scrittrice e del suo personaggio, pur nelle disarmonie stridenti acuite dal contesto storico e dai momenti tragici vissuti dalla protagonista, viene tuttavia percepita nel romanzo della Maraini in tutta la sua vitalità, tanto che sembra di sentirne i profumi. E questa immagine della Sicilia, nel cuore della protagonista, rimarrà indelebile e sarà la sua corazza e la sua forza.

## 2.3 PALERMO, CITTÀ SENZA NOME IN *MENZOGNA E SORTILEGIO* DI ELSA MORANTE

*Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee di una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.*

I. Calvino, *Le città invisibili*

La ricostruzione narrativa di un luogo del passato remoto o di un passato solo immaginato dà vita ad uno spazio-tempo alternativo che coesiste con quello reale in una dimensione parallela, quella della memoria. In questa dimensione rivive la città meridionale di *Menzogna e sortilegio*, una Palermo senza nome, ma che si rivela nella sua essenza più vera in questo viaggio a ritroso della protagonista/narratrice, che con l'autrice inevitabilmente si identifica. Il primo romanzo della Morante infatti è in assoluto il più autobiografico della scrittrice, che attraverso la scrittura si spinge alla ricerca delle proprie radici paterne.

Il romanzo fu scritto tra il 1944 e il 1948, ma al 1943 risale il primo nucleo, dal titolo *Vita di mia nonna*. Numerosi furono i titoli che la scrittrice diede alla sua prima opera, prima di giungere a quello definitivo,<sup>35</sup> ma il titolo che è più strettamente legato alla biografia della Morante è *La morte del padre*. In una nota di diario del 1945 ella scrive infatti che la morte di F. M. P. è un suggerimento per la stesura del romanzo: F. M. P. si può appunto interpretare come Francesco (Lo) Monaco padre, il quale si suicidò subito dopo la fine della guerra con un colpo di pistola. Il cognome Monaco (senza il Lo) si ritrova tra l'altro in uno dei personaggi chiave della storia, Nicola Monaco. Sappiamo che Elsa Morante fu figlia naturale di Francesco Lo Monaco, palermitano, ma il padre putativo era Augusto Morante, anche lui siciliano, originario

---

<sup>35</sup>“ La ricerca del titolo è un percorso complesso, testimoniato in tutto l'arco della lavorazione del romanzo, che passa attraverso una serie di innumerevoli ipotesi ed è riassunta e rappresentata quasi iconograficamente in apertura al primo dei due quaderni contrassegnati dal numero sedici. Ma già in apertura al primo quaderno troviamo numerosi tentativi di dare all'opera un titolo definitivo, tra cui *La fenice*, *Diamante e Rubino*, *Il coro tace*, *Il corvo*, *L'istrione*, *Editta*, *ovvero le finte memorie*, *La crudeltà*, *L'immaginario*. Spiccano, posti nella posizione centrale della pagina, rispettivamente sul verso di copertina e sulla carta di destra: *La morte del padre* e *Amori crudeli*.” (Zagra-Buttò, 2006: 27)

della zona del Belice, anche questa, oltre a Palermo, presente nell'ambientazione della storia.

Alla stesura di *Menzogna e sortilegio* la Morante lavorò durante tutta la sua giovinezza ed è il romanzo nel quale ritroviamo trasfigurati molti tratti della sua storia personale. Romanzo ottocentesco nello spirito, o pre-ottocentesco, come intuisce Garboli nella sua introduzione,<sup>36</sup> è imbevuto tuttavia della marcescenza decadente del Novecento, in cui la menzogna, l'autoinganno prevalgono sull'onniscienza e oggettività del narratore, per guidarci lentamente in quei recessi dell'anima e della memoria tanto cari agli scrittori contemporanei, alla luce della rivoluzione freudiana e della psicoanalisi. Fuori dagli sperimentalismi formali, la Morante non perde il piacere di narrare una storia e avvincere il lettore nel turbinio di sentimenti e sofferenze ripensati dal suo doppio, che come Zeno, protagonista del romanzo di Svevo, analizza la sua malattia, la menzogna, che solo la scrittura potrà guarire:

Tale è la fonte della storia che mi accingo a narrarvi. La quale non tratta di gente illustre: soltanto di una povera famiglia borghese; ma in compenso, per quanto bizzarra possa apparirvi qua e là, è veritiera dal principio alla fine. (Morante, 1948: 29).

L'io narrante del romanzo è una giovane donna di nome Elisa, che, dopo la morte della madre adottiva, la "malafemmina" Rosaria, si decide a rievocare la dolorosa e complessa vicenda della sua famiglia. La narratrice, nel processo della creazione artistica, tiene a sottolineare la veridicità degli eventi narrati, frutto non soltanto della sua fantasia, ma del tentativo di portare alla luce una verità rimossa che la conduca alla guarigione, che dovrebbe manifestarsi nel momento in cui sarà in grado di uscire dal chiuso della sua camera ed affrontare la vita:

Forse, ricostruendo così tutta la nostra vicenda vera, io potrò finalmente, gettar da un canto l'enigma dei miei anni puerili, e ogni altra familiare leggenda. Forse costoro son tornati da me per liberarmi dalle mie streghe, le favole; attribuendo a sé medesimi, e a nessun altro, la colpa d'aver fatto ammalare di menzogna la savia Elisa, voglion guarirla. Ecco perché ubbidisco alle lor voci, e scrivo: chi sa che col loro aiuto io non possa, finalmente, uscire da questa camera. (Morante, 1948: 29).

---

<sup>36</sup> Cesare Garboli nella sua introduzione al romanzo lo definisce: "un romanzo dell'Ottocento scritto nel Novecento. Ma per colmo di paradosso, è un romanzo dell'Ottocento retrodatato a prima, risultato da civiltà letterarie (la favola!) anteriori all'Ottocento." (Morante, 1948: XV)

La tentazione di leggere autobiografismi nella storia raccontata dalla Morante in questo primo romanzo<sup>37</sup> è quindi comprensibile, a partire dalla scelta del nome della narratrice, Elisa, che solo una vocale separa dal vero nome dell'autrice. I tratti psicologici della ragazza, "questa goffa creatura che ha nome Elisa" (Morante, 1948: 12), che la Morante descrive con una lucidità a volte spietata, lasciano intuire una condivisione profonda della sua maniera di sentire la vita. All'inizio del racconto, Elisa descrive la sua misantropia e la decisione di distaccarsi dalla vita e dall'amore, per paura di esserne ferita. Questa paura, questa "pesanteur"<sup>38</sup> della protagonista, ci rimanda ad alcuni tratti della scrittrice, come si evince da alcuni passi del suo diario:

La maggior parte delle persone mi feriscono, ma non per colpa loro. Sono io che sono vulnerabile. (...) Cresce in me la mia intolleranza esteriore verso la maggioranza della gente! Ma questa intolleranza non si deve ad un giudizio, si deve solo alla mia eterna e crescente difficoltà di comunicare con gli altri. (...) La mia colpa: non essere mai amata: la mia colpa: non avere amici; non essere felice.<sup>39</sup> (Morante, 1988-90: LXIII-LXIV)

Così parla invece Elisa, all'inizio del racconto:

La mia protettrice finì con l'abbandonarmi ai miei umori meditativi e solitari e rinunciò a contrastare le mie inclinazioni. (...) Via via, le mie comparse in mezzo alla sua società divennero sempre più rare e fugaci, e i frequentatori della casa non si occuparono più della mia persona e della mia esistenza quasi invisibile. (...) La gelosia rafforzò la mia inclinazione alla solitudine; e in questa io trovai così valida medicina e ristori che da ultimo ero giunta, pur amando la mia protettrice, a rifuggire spesso da lei. Preferendo la sua presenza immaginaria (trasfigurata e domata dalla mia immaginazione secondo i miei desideri), alla sua presenza carnale. (Morante, 1948: 13-15)

È qui chiaramente descritto il meccanismo di difesa che porta Elisa a preferire alla realtà l'immaginazione, in cui è possibile plasmare gli eventi secondo il proprio disegno, che è in poche parole la magia della letteratura, dell'arte di creare storie, reggendo e manipolando, burattinai indiscussi, i destini dei personaggi. *Menzogna e sortilegio* può essere letto quindi come una meta-narrazione che disvela gli stessi

---

<sup>37</sup> La presenza di una "doppia" madre ci riporta ad esempio all'esperienza vissuta da Elsa Morante, di trascorrere un periodo di tempo nella villa patrizia della madrina di battesimo Maria Guerrieri Gonzaga Maraini, nel quartiere nomentano. Del doppio padre si è già accennato. Sugli elementi autobiografici nel romanzo vedi: Bernabò, 2012.

<sup>38</sup> Termine che la stessa Morante attribuisce al suo modo di essere, in un colloquio con l'amico e critico Cesare Garboli, vedi Morante, 1987: XI



meccanismi del processo creativo, quello di dar vita a personaggi che sono reali in quanto concepiti come vivi dall'immaginazione dello scrittore e dotati di una loro autonomia (come ci insegna Pirandello, nei suoi *Sei personaggi in cerca di autore*), ma nello stesso tempo intrisi di elementi strettamente intrecciati alla memoria, alla storia personale dell'autore/demiurgo. Il primo romanzo della Morante rappresenta pertanto palesemente per la scrittrice un viaggio della memoria, una ricerca delle proprie origini e, probabilmente, una riflessione sulla controversa figura parentale. In un foglio del manoscritto del romanzo è riportata infatti la dedica al padre, con la cui figura la scrittrice tenta di riconciliarsi, così come la protagonista narratrice del romanzo e suo alter ego Elisa:

Alla memoria di F. dedico questo libro dove il nostro paese natale, sconosciuto a me nell'esilio, appare non qual è nel vero, ma come mi è stato tramandato da un'infanzia non più mia, fatta amara leggenda, da me perduta insieme alla morta figura di lui. Amore e memoria daranno testimonianza del nostro vero: mio principio oscuro, sua povera fine. (Bernabò, 2012: 77)

Visti i dati autobiografici, il "paese natale sconosciuto nell'esilio" può essere indenticato con la Sicilia e quindi con la città di Palermo, luogo delle sue origini ritrovate, che l'autrice visitò nel 1937, poco prima della stesura del romanzo. La città non è mai esplicitamente nominata, se non con la lettera P. e questa reticenza nel dare precise coordinate spazio-temporali rivela l'intento di una genesi interna e psichica della narrazione, in cui la storia è presente in quanto memoriale e introspettiva. P. è la città dei personaggi del romanzo, dei fantasmi evocati dalla memoria, luogo che emerge dall'interno e in quanto tale non ha bisogno né di nome preciso, né di collocazione geografica, se non generica appunto: la vecchia città meridionale. Come afferma Cesare Garboli nell'introduzione al romanzo:

La belle époque di *Menzogna e sortilegio* si vive sordidamente a Palermo; ma una Palermo lontana dal mare, metà vera e metà fantastica, attorniata da squallidi sobborghi in cui si proiettano i ricordi dei quartieri romani di Testaccio, di Monteverde Nuovo e della vecchia Stazione Termini dove, di trasloco in trasloco, la Morante visse durante l'infanzia coi genitori. (Garboli, in Morante, 1948: XV)

Ma che la Sicilia e Palermo siano idealmente presenti non c'è alcun dubbio, a cominciare dalla copertina della seconda edizione del libro, che raffigura *Lo Zolfatorello ferito* di Guttuso e che ci rimanda esplicitamente alla Sicilia. Questa è la

prima descrizione della città che la narratrice tenta di evocare attraverso il filtro del ricordo, città risorta liricamente dal recupero memoriale:

Risorge la vecchia città meridionale dove nacqui e vissi fino all'età di dieci anni. Le sue mura sono affumicate e grigie per quanto il suo giorno è abbagliante e non so ricordarla altrimenti che nel pieno sole meridiano. Gli abitanti, intimiditi dalla troppa luce, vestono per lo più di nero, le donne del popolo non vanno a capo scoperto, ma s'avvolgono in fazzoletti e veli che nascondono talora perfino il loro volto. Dal quale i begli occhi, neri e fuggevoli e sempre un po' diffidenti, vi guardano. (...) A momenti questa città mi sembra una fossa dell'inferno, e a momenti, invece, un giardino del paradiso terrestre. E, quantunque io sappia che essa non è caduta in polvere, ma sussiste intera e che il suo nome è scritto sulla carta geografica del nostro paese, non so pensarla se non come una Tule irraggiungibile, fatta solo di memoria. (Morante, 1948: 27)

Questo luogo della memoria, la città della propria infanzia e che diventerà teatro dell'azione tragica nel corso del romanzo, si manifesta qui in tutta la sua intensità e l'ossimoro inferno/paradiso ben si addice alla città di Palermo, come abbiamo visto nel corso della sua rappresentazione. Ma la trasfigurazione memoriale, che la erge a Tule irraggiungibile, la confonde probabilmente con la Roma popolare del quartiere Testaccio, successivamente ambientazione de *La Storia*, uno dei quartieri dove la scrittrice abitò da bambina, come abbiamo visto nella citazione di Cesare Garboli nell'introduzione al romanzo e come si desume dalla descrizione della montagna di cocci di fronte alla casa dove Elisa visse con i genitori, più volte citata dalla narratrice, che ritroviamo nella realtà nel quartiere Testaccio, antica discarica romana.

La descrizione della città, che conclude l'introduzione, viene ripresa con un tono meno evocativo e più descrittivo nella prima parte del romanzo, intitolata *L'eredità normanna*. Al tono lirico della città evocata subentra adesso la descrizione oggettiva e nitida e la narratrice ne esamina accuratamente i dati geografici, urbanistici e sociologici e la definisce con l'aggettivo "retriva", pur continuando a non citare esplicitamente il nome.<sup>40</sup> L'incipit ricorda le descrizioni topografiche dei romanzi ottocenteschi (si pensi al manzoniano "lago di Como"):

---

<sup>40</sup> Ma che sia Palermo è deducibile, oltre che dalla lettera P., anche dalle connotazioni topografiche e sociologiche. Inoltre, in una parte del romanzo è esplicitato il nome della città, quando Edoardo, congedandosi da Anna, canta una canzone popolare palermitana: "Amici, amici che a Palermo iti/mi salutati la bedda citati." (Morante, 1948: 194)

La mia città nativa, in cui si svolse tutta, o quasi, la vicenda del presente libro, giace in mezzo a una pianura interrotta da scarse colline, sterposa, e povera d'acque. Questa pianura sembra sterminata al viandante; ma a chi la percorra con mezzi veloci bastano due o tre ore di viaggio per trovare, se si procede verso settentrione, il mare, e se si procede verso il sud, delle montagne di mediocre altezza che sembrano però, a quella gente meridionale, vere grandi montagne; come pure veri montanari si considerano i loro abitanti, guardati con un certo sprezzo dalla gente di pianura. La città ch'io dico, malgrado la sua vasta superficie e la popolazione numerosa, serba il costume e l'aspetto d'una città di provincia. E ciò si deve in parte all'indole degli abitanti, fedeli ad antiche superstizioni, e soggetti da secoli alla supremazia dei feudatari; e in parte alla posizione stessa della città, nel centro di campagne inaridite e averse, e lontana da ogni industria (vi si trova solo qualche cava di zolfo, o fabbrica di vetri). Nella città non sono molti i ricchi, e questi son tutti di casato antico, e devono la loro ricchezza alle grandi proprietà ereditate dagli avi. I loro feudi sono, per lo più, lontani dalla città dov'essi vivono, e si estendono per terre e paesi abbracciando così largo spazio, che a qualche erede indolente avviene di conoscere i propri possessi soltanto di nome, o forse neppure di nome. Oltre a questi domini patrizi, vi son quelli della Chiesa; e il clero divide coi grandi signori, che del resto gli sono la più parte, devoti, il rispetto cieco e mistico della poveraglia. (Morante, 1948: 35)

Dalla presentazione della "città nativa" si possono riconoscere tratti distintivi della città di Palermo: le montagne di media altezza che circondano la città, la pianura "sterposa e povera d'acque" su cui giace, il mare a settentrione, la presenza di un'aristocrazia di feudatari possidenti, padroni della città, che non conoscono esattamente la misura delle loro proprietà, tutti elementi che definiscono l'immagine della città in un contesto temporale non ben definito, in cui passato e presente, realismo e immaginazione si intrecciano indissolubilmente. La Morante mescola i ricordi della città visitata nel 1937, a poco più di vent'anni, con quelli della Roma del tempo della stesura del romanzo, come abbiamo visto. La descrizione continua con i particolari delle sue strade e dei suoi quartieri, delle mura che la circondano, in parte ancora presenti, identificabili con le attuali mura delle Cattedrali, dei palazzi austeri e oscuri del centro storico, continuando poi con una panoramica sulle zone popolari, sempre più squallide, fino ad arrivare al quartiere della infanzia di Elisa:

Le condizioni suddette, che han fermato, come suol dirsi, il cammino del tempo nella mia città, non si opposero, a quanto sembra, in altri secoli, al fiorire d'una civiltà ricca e severa. Ciò è testimoniato dalla parte più antica della città, quella che vien chiamata "città vecchia", e serba da un lato, ancora intatto, un tratto delle mura ond'era ricinta. Gli edifici che la compongono, la più parte decaduti o trascurati, son costruiti nel marmo e nella pietra, di forma altera, nobile, ma pesante e cupa

anche nel fasto. Soltanto alcuni palazzetti patrizi, sorti, in epoca un poco più tarda, verso il limite segnato dalle mura, son di uno stile più leggiadro e fantastico e, direi, più profano. (...) Lungo la via ferrata si ammassano numerosi casamenti, la cui costruzione risale a meno di un secolo fa, ma che appaiono già tuttavia cadenti nella loro squallida architettura. (...) Sul lato settentrionale della città, infine, sorge un quartiere non meno povero di ora quello descritto, ma più moderno. Al tempo della mia infanzia, esso era ancora in via di formazione; molti dei suoi grossi caseggiati serbavano ancora odore di intonaco, e nelle strade, abbastanza larghe, si incontravano cumuli di mattoni, e pozzi di calce. Poco fuori dal portone di casa si trovavano i prati, dove giocavano con gran chiasso i figli dei minatori, dei ferrovieri, e insomma della gente del popolo. (Morante, 1948: 36-37)

Come fa notare Calvino nella recensione al romanzo, non è certo una Sicilia mediterranea e solare, quella che ci presenta la Morante, ma una Sicilia “calcinosa, barocca, tetra, quanto mai nitida nei suoi lineamenti e (cosa ancora più difficile dopo tanti ed insigni precedenti) quanto mai nuova.” (Calvino, 1948: 2) Calvino riconosce nella descrizione della Morante la presenza, nello spazio urbano narrato, “della dolorosa condizione d’una umanità divisa in classi” (Calvino, 1948: 2), condizione particolarmente evidente anche nella topografia della città, divisa in zone ben distinte, quelle ricche dei palazzi aristocratici e quelle dei quartieri popolari anonimi nel loro squallore, dalle strade sterrate, in cui si colloca la storia dei personaggi narrati da Elisa. In un quartiere nella parte settentrionale, infatti, in una zona “nella sua modernità promiscua, misera e indiscreta, forse di tutte la più squallida” (Morante, 1948: 37), la protagonista afferma di essere nata e in questa ambientazione viene presentata la prima donna della saga, la nonna Cesira, primo fantasma ad apparire ad Elisa. L’immagine che ne viene data è quella di una vecchietta raggrinzita:

Il suo viso era pallidissimo, chiuso in sé e così minuscolo da far pensare a quei visetti scolpiti per bizzarria dentro a un mezzo guscio di noce. (...) Quell’esigua persona biascicante il suo pane ammollito nell’acqua aveva sempre l’aria di chi vive per dispetto. (Morante, 1948: 37)

La narratrice, evocandone la memoria, procede poi a ritroso, svelandone la storia e i motivi dell’acredine che l’hanno consumata fino alla morte. Ci viene quindi presentata da giovane, all’età di ventisette anni, quando, giunta a Palermo come istitutrice dei figli di una nobile famiglia, conosce Teodoro Massia di Corullo, cinquantenne squattrinato di una famiglia blasonata, di cui la narratrice racconta rapidamente un passato di elegante “viveur” che a stento si riconosce negli attuali tratti maturi e decadenti. Ella si lascia catturare dal vagheggiamento di una vita da “gran

signora”, sperando di trovare nel matrimonio con l’uomo un riscatto sociale alla sua vita squallida di maestrina, ma ben presto rimane disillusa dalla realtà. Il marito ha perso infatti tutto il suo denaro in una vita dissoluta e a lei non resta che accettare una condizione che detesta, palesatasi già al rientro dal viaggio di nozze, quando “Teodoro e Cesira trovarono i sigilli del sequestro sul portone del loro palazzetto, e la servitù dileguata.” (Morante, 1948: 55) Il precipitare della situazione ci viene icasticamente presentato con una piccola ellissi temporale: “Pochi mesi dopo il matrimonio i due sposi si aggiravano nelle stanze del loro palazzetto, deserto e smobiliato, così che i passi riecheggiavano contro le pareti.” (Morante, 1948: 55). Il sogno aristocratico di Cesira viene definitivamente archiviato una volta abbandonato il palazzo nobiliare, ormai in mano ai creditori e il trasferimento “in un appartamento di poche stanze, fuori dalle mura della città, nel quartiere occidentale lungo la via ferrata.” (Morante, 1948: 55) Lo spazio angusto della casa rispecchia lo squallore dell’intero edificio “abitato per lo più da famiglie di impiegatucci o d’operai, le cui mogli discinte conversavano la mattina sul ballatoio” (Morante, 1948: 57) e dell’intero quartiere, le cui vie” per buona parte non lastricate, eran coperte di polvere nell’estate e di fango nell’inverno.” (Morante, 1948: 57)

La frustrazione di Cesira aumenta insieme all’odio per il marito e per la vita grama che sono costretti a vivere; l’unico rifugio per Teodoro è invece l’osteria, dove grazie al vino e ai compagni di ubriacature riesce a dimenticare le sue miserie e lo spazio ostile della sua casa. La nascita della loro figlia, Anna, personaggio centrale del romanzo, “la bambina più rara, sana e bella di cui possa vantarsi una madre” (Morante, 1948: 55), non fa cessare l’odio e l’insofferenza di Cesira verso il marito, ma determina l’alleanza tra l’anziano Teodoro e la piccola figlia, in compagnia della quale si riappropria della sua città e dei suoi sogni:

A lui piaceva di vestire Anna come una sposa, e di condurla a passeggio, per farla vedere alla città. (...) Le mostrava piazze, palazzi e strade narrandogliene la storia e celebrandole i fasti e le ricchezze dei Massia. (...) E la conduceva nelle pasticcerie più eleganti, dove lei stessa, come una dama, ordinava ciò che più le faceva voglia. (...) Sul Corso il padre sapeva dirle il nome di quasi tutti i signori che passavano in carrozza. Talvolta, anzi li salutava con una scappellata e con un inchino cerimonioso. (Morante, 1948: 63-64)

La Morante ci descrive le abitudini di una città di provincia, in cui le dinamiche dell’aristocrazia si perpetuano in rituali senza tempo. Una città immersa in uno spazio-

tempo dilatato, in cui coesistono sincronicamente l'eleganza aristocratica delle carrozze e la modernità del treno e del telegrafo. Negli spazi esterni di una città ritrovata al di fuori dello spazio-prigione della casa, padre e figlia sognano fughe impossibili in luoghi lontani, evocatori di felicità ignote:

Le descriveva i favolosi itinerari che rifarebbero insieme, montando or su carrozze a quattro cavalli, ora su treni, ora su slitte trainate da cani, ora su navi e battelli, ora, infine, per l'aria, sul dirigibile; e le città ove si fermerebbero, le città dell'Esterio, che si chiamavano Parigi, Venezia, Pechino, Calcutta, Nuova York, Pietroburgo. (...) Le città da lui descritte erano strane contaminazioni di opposte metropoli, nelle cui piazze imperiali la Leggenda e l'Utopia sedevano in mezzo a uno sciame di scherzose favole paterne. (Morante, 1948: 63)

In compagnia della figlia Anna Teodoro rinasce, inorgoglito dalla bellezza della bambina, che diviene lo scopo della sua vita e che lo libera dalla sua vita asfittica, riscattandolo dalle angustie della sua rassegnata dimensione esistenziale: "Recava per mano Anna come una sfida alla sua sprezzante società, con l'aria di dire: -Ecco a voi, guardate la mia bella figlia -." (Morante, 1948: 64)

Durante una di queste passeggiate per la città con Teodoro Anna incontra il cugino Edoardo Cerentano, figlio della sorella del padre, l'erede normanno che dà il titolo alla prima parte del romanzo. Sin da quando Anna lo vede nella carrozza della famiglia, ancora bambina, nasce in lei la certezza che questo è l'amore della sua vita, rafforzata dalla promessa fattale del padre, che un giorno sposterà il biondo e nobile cugino. Adesso, nell'immaginario della bambina, non c'è più un *estero* mitico, "sede di opposte metropoli" in cui rinvenire le sue promesse di felicità, ma è la città di P. che ha in serbo per lei il suo desiderio più prezioso, il cugino, che ama pensare mentre gioca e ride nel suo aristocratico palazzo, che in seguito, molti anni dopo, diventerà meta dei suoi pellegrinaggi disperati alla ricerca di lui.

Dopo la morte di Teodoro, Anna, sempre più sola e inselvaticata, incontra per la seconda volta il cugino Edoardo, in una giornata nevosa ed insolita per il clima siciliano: "Una mattina di febbraio la città si svegliò sotto la neve: un simile fenomeno era così raro da quelle parti, che si segnavano come date degne di memoria tutte le volte ch'esso capitava in un secolo." (Morante, 1948: 125). Edoardo, dalla vetrata di una pasticceria del centro, dove si ripara dalla neve e osserva attraverso i vetri le persone impacciate e disabitate a camminare sul terreno scivoloso, scherzando con

gli amici, rampolli della nobiltà cittadina, e scommettendo su chi per primo scivolasse, è colpito dall'incendere altero di una ragazza imbronciata e malvestita, che poi le rivela essere la cugina. A partire da questo incontro, la Morante, attraverso la sua narratrice, indugia nella descrizione della fenomenologia di un amore malato, frutto dell'incontro tra un narcisista e il suo alter-ego femminile. Legame viziato soprattutto dalla differenza sociale dei due, marcata da uno spazio urbano in cui nette sono le differenze tra quartieri ricchi e poveri, come abbiamo visto. Frequenti sono le incursioni del ragazzo nel quartiere popolare dove vive la cugina povera:

Si fece condurre dunque dal cocchiere, per la seconda volta in quel giorno, fino al quartiere popolare dove ella viveva. Ed inoltratosi in un sudicio androne, già buio nel pomeriggio d'inverno, consegnò la busta a una portinaia spettinata intenta a cucinare dentro il suo sgabuzzino. (Morante, 1948: 137)

La *liaison* tra i due attira l'invidia del vicinato, che spettegola sul "ricco e biondo giovinetto" che con la sua "fastosa carrozza padronale" si accompagna alla ragazza, già odiata da tutti per la sua superbia, inspiegabile per i vicini, vista la sua condizione sociale modesta. La consapevolezza della sua reale superiorità sociale rende invece Edoardo capriccioso e a tratti crudele. Il clima da fiaba e, a tratti, da *feuilleton* amoroso, in cui Anna cova il desiderio di un coronamento nuziale con il suo principe promesso,<sup>41</sup> rivela presto infatti dei risvolti sadomasochisti, in cui Edoardo campeggia come un tiranno viziato e Anna lo segue nei suoi deliri in attesa di precipitare nei capricci del suo carnefice. Tra tutti gli episodi, risulta interessante la cerimonia del marchio di fuoco, in cui Edoardo lascia un segno di bruciatura vicino al labbro di Anna, su richiesta della stessa, affinché lei serbi un ricordo di lui prima della sua partenza per le vacanze: "Ma" -sottolinea la narratrice- "bisogna riconoscere che il cugino mostrò un cuore insensibile e feroce allorché secondò, senza tremare, il barbaro desiderio di lei." (Morante, 1948: 184)<sup>42</sup>.

La parte seconda del romanzo si conclude con l'apice di questa tormentata relazione, con propositi di fuga, dono di un anello prezioso<sup>43</sup>, confessioni di amore eterno e l'epilogo inevitabile, quando Edoardo, nell'intervallo della sua malattia, una

---

<sup>41</sup> Come si nota anche dal registro linguistico utilizzato, per esempio dalle filastrocche presenti nel testo: "Luna lunina, /tu che nel cielo splendi/fammi vedere i sogno/con chi vivrò godendo." (Morante, 1948: 196)

<sup>42</sup> Sugli snodi psicoanalitici presenti nel romanzo, si rimanda all'articolo di M. Bardini, "Dei fantastici doppi. Ovvero la mimesi narrativa dello spostamento psichico" in A.A.V.V., 1990

<sup>43</sup> L'oggetto magico tipico delle fiabe, come rileva Bernabò, 2012: 82

febbre e astenia improvvise, decide di eliminare Anna dalla sua vita, con una lettera d'addio fredda ed essenziale, “uno degli scritti di disamore più importanti del romanzo”<sup>44</sup> (Garrido, 2016: 49), lasciando Anna annichilita, nell'androne del palazzo di lui, in cui si incrocia per la prima volta con il futuro marito, prima dell'inizio della terza parte, intitolata appunto *L'anonimo*. L'anonimo è Francesco de Salvi, in realtà figlio illegittimo di Nicola Monaco, amministratore disonesto della famiglia Cerentano e di una contadina, il quale, fingendosi “barone”, ma in realtà con evidenti modi grossolani e popolari, giunge nell'aristocratico palazzo dei Cerentano per avere notizie del padre, spacciandosi per un suo conoscente. La sua presenza è molto gradita al capriccioso Edoardo, che ne intuisce le fattezze rudi e popolari e per questo ne è attratto e decide di giocare ad umiliare lo sconosciuto, ribadendo la sua superiorità di classe: “Tornando all'amministratore: vedete, io sono nobile e ricco, e penso che il primo vantaggio della ricchezza è di non essere costretti a occuparsi del denaro.” (Morante, 1948: 224)

A partire da questo incontro Edoardo ha un nuovo oggetto da manipolare dopo il congedo da Anna e da questo momento la narrazione si focalizza su Anna e Francesco, detto *il Butterato* per i segni del vaiolo ancora visibili sul suo viso, genitori della narratrice, la quale tenta di ricostruire la storia e la genesi della loro relazione. La descrizione di Francesco è quella di un ragazzo pieno di contraddizioni, con ideali di rinnovamento del mondo e di giustizia sociale, ma con un orgoglio intimo, un senso di inferiorità e un desiderio di elevazione sociale frustrato, che vagheggia attraverso la frequentazione dell'amico aristocratico. Anche qui la differenza di classe è fortemente marcata dallo spazio privato e dal contesto abitativo dei due amici, in cui si sovrappongono il palazzo aristocratico di Edoardo e la stanza squallida da studente squattrinato di Francesco, condizione di cui si egli vergogna, che non rivela inizialmente all'amico e che lo pone in una posizione asimmetrica e impari all'interno della relazione, ricreando infine lo stesso meccanismo di potere della coppia Edoardo/Anna:

Tuttavia, pochi giorni più tardi, allorché Edoardo si presentò di persona nella casa del vetturino, Francesco non disdegnò di porgergli la mano: al contrario, si sentì tutto mortificato di offrire a una stretta così gentile, la propria rozza, indegna manaccia. Il suo primo moto, all'entrata di Edoardo nella sua stanzetta, fu di vergogna per la

---

<sup>44</sup> Elisa Garrido nel suo saggio sui romanzi della Morante ci fornisce un'interessante prospettiva di lettura sulla funzione dell'epistolario all'interno del romanzo.



miseria del proprio alloggio. (...) Del resto, solo raramente Francesco saliva alla casa d'Edoardo; e non mai in occasione di ricevimenti o di feste. Sovente era Edoardo che saliva invece alla cameretta di Francesco; ma per lo più i due si ritrovavano in piccoli caffè, o in bettole della periferia, dove non era facile incontrare i ricchi amici dei Cerentano. (Morante, 1948: 230-237)

Nella relazione di amicizia tra i due si intravede a tratti il delinearsi di un'attrazione omoerotica, soprattutto da parte di Edoardo nei confronti dell'amico, non sappiamo quanto consapevole o inconscia, che si manifesterà oniricamente alla fine del romanzo nella coscienza di Francesco (e quindi di Elisa, che cerca di comprendere la natura di tale relazione). Il rapporto morboso di Edoardo, lo porta a voler conquistare la donna dell'amico, Rosaria, una ragazza di campagna, giunta in città per lavorare in una bottega di cappelli, "in un quartiere tra i più poveri della città, abitato, per la maggioranza da popolane che non usavano cappello." (Morante, 1948: 239) Quando incontra Francesco, Rosaria ha già abbandonato il suo modesto lavoro e intrapreso la strada della prostituzione. Nonostante la scelta di vita che la rende reietta nella società provinciale della città, Rosaria è uno dei personaggi più "sani e vitali" del romanzo: sarà lei, infatti, a prendersi cura di Elisa, dopo la tragica fine dei suoi genitori e a costruire per lei una vita agiata a Roma, lontano dalla Sicilia e da Palermo. I primi tempi della relazione tra Rosaria e Francesco sono anche quelli in cui egli frequenta il l'aristocratico Edoardo, che farà di tutto per sottrarre la donna all'amico, spingendolo invece nelle braccia di Anna, suo *alter ego* femminile.

La narratrice scava adesso nei ricordi del padre, descrivendo le sue radici contadine e le campagne brulle da cui egli proviene, ambientazione in cui è facilmente ravvisabile il paesaggio siciliano, dove "di rado un orto o un vigneto spoglio interrompeva la pigra landa." (Morante, 1948: 319) Nel paesaggio di campagna, luogo d'origine di Francesco, si può riconoscere il panorama della valle del Belice, luogo d'origine del padre putativo di Elsa Morante, Augusto Morante, nato a Santa Margherita di Belice, nell'entroterra dell'isola e il racconto della memoria, evocato e filtrato dal tempo, assume connotati geografici a tratti nitidi. Risulta quasi profetica la descrizione delle case distrutte dal terremoto, evento che si sarebbe verificato nella valle del Belice nel 1968 e che la Morante colloca cinquant'anni prima in queste campagne, ispirata probabilmente dalla notizia del terremoto che rase al suolo Messina nel 1908, restituendoci in ogni caso l'immagine di una Sicilia martoriata, terra fortemente sismica e luogo di sofferenze:

Dopo aver camminato per più di tre ore fra questi campi disabitati, s'incominciava a scorgere l'altura in cui sorgeva il paese di Francesco. Era questo un gruppo di case basse, digradanti, dai muri color terra; di lontano, esse sembravano tutte intatte, ma in realtà alcune di esse non erano che delle rovine. Esse erano state scoperciate o abbattute circa trent'anni avanti dal terremoto nel quale era perita, fra le altre, la prima famiglia di Damiano.<sup>45</sup> (Morante, 1948: 319)

È in queste terre desolate, in parte feudi della famiglia Cerentano, che Nicola Monaco, amministratore della famiglia Cerentano, incontra Alessandra, la rozza e bella contadina sposa di Damiano, uomo di sessant'anni e contadino agiato della zona. Attratto dalla sua bellezza selvatica la seduce e da questa unione nasce Francesco. La narratrice indugia nella descrizione di questa figura parentale:

Questa mia nonna ch'io non ho veduto, che spesso ho trascurato e dimenticato, è la sola ancor oggi vivente di tutta la mia famiglia. Ma benché viva, ella si fa oggi sottile e onnipotente come un'ombra, valica, pari ad un'ombra, la distanza dal suo villaggio nativo fino alla mia camera, e siede accanto a me, nel discorde concerto dei morti. (Morante, 1948: 335)

La lunga digressione sulla storia di Francesco e la sua famiglia di origine prepara il lettore al momento centrale del romanzo: il matrimonio tra Francesco e Anna, genitori della narratrice, unione decisa dalla fredda Anna per porre fine alla sua indigenza e anelata invece da Francesco, innamorato irrimediabilmente della moglie, unione con la quale egli determina la sua definitiva condanna alla infelicità.

A partire dalla quinta parte del romanzo il racconto di Elisa non è più frutto dell'evocazione dei fantasmi della sua famiglia, ma la trascrizione della sua memoria di bambina: ella si sforza adesso, in nome della verità ripropostasi all'inizio della storia, di scandagliare con oggettività gli avvenimenti narrati, discernendo gli eventi realmente accaduti dalle fantasie della sua fragile mente infantile. Ci riporta quindi al suo passato di bambina adorante e innamorata disperatamente di una madre fredda e assente; alla repulsione, mista a pena, nei confronti di un padre sempre più solo e selvatico, sempre più innamorato della moglie ostile, ma "ostinato a trepidare ad ogni suo mutamento d'umore e a sperare nella felicità." (Morante, 1948: 602). La narratrice descrive dettagliatamente lo spazio interno in cui si snoda la quotidiana tragedia

---

<sup>45</sup> Damiano è il padre putativo di Francesco

dell'infelicità familiare, una casa modesta, situata nel quartiere opposto in cui Anna aveva trascorso la sua fanciullezza:

Oltre all'ingresso e al salottino di cui si è detto, la casa si componeva di ancora due stanze. (...) Tutte le finestre che davano sul cortile avevano stuoini verdognoli invece che persiane di colore bruno come quelle sulla strada. Il cortile, che ambiva a parvenze di giardino, era pavimentato con sassolini e ciottoli; ma unica sua flora era, nel centro, un alto e scolorato palmizio, triste quanto un albero morto. (...) La camera matrimoniale dei De Salvi, e l'attiguo salotto, non davano però, sulla via che ho descritta; ma, trovandosi sul lato opposto del palazzo, si affacciavano su un terreno aperto, e quasi ancora campestre. Sul fondo di questo terreno disordinato, sterile, diviso da recinti di ferro spinato, si levava una brulla montagna tutta sparsa di cocci e di vetri. La quale, diceva la leggenda, altro non era che il cumulo gigantesco, antichissimo, dei rifiuti e rottami che per secoli gli abitanti della città, avevano continuato a gettare in quel luogo. (Morante, 1948: 429)

Nella memoria della narratrice i luoghi e le città si fondono in un unico spazio in cui collocare la propria storia e trovare una via di fuga da cui osservarne i meccanismi e ricomporne i frammenti perduti. La città senza nome del meridione si sovrappone quindi al quartiere Testaccio di Roma in cui visse la Morante durante la sua infanzia, come avevamo già accennato, e ribadisce la dimensione interiore del racconto, per quanto suggestivo appaia al lettore il riaffiorare dell'anima delle città evocate. Palermo, nonostante non venga nominata, se non con una vaga P., si intravede e si confonde con i luoghi perduti dell'infanzia della narratrice/autrice, in uno scambio continuo tra lo spazio concepito interiormente e un eventuale e oggettivo spazio esterno. Nella città meridionale si snoda la tragedia della sua famiglia, in un crescendo di avvenimenti che culminano con l'allontanamento della protagonista dalla sua terra d'origine e la sua fuga a Roma<sup>46</sup>, insieme con la madre adottiva Rosaria, che la riscatta dalla sua vita di angosce e sofferenze dopo la morte prematura degli infelici genitori.

Alla fine del romanzo, nel chiuso della sua stanza romana, la narratrice già adulta ritrova forse un equilibrio e pare intravedere un senso ultimo nella storia della sua vita. Dopo il precipitare degli eventi e il culmine di una catastrofe tragica annunciata, trovandosi pacificata, con accanto la compagnia del gatto Alvaro, il quale "con i suoi occhi fedeli sembra dire che, nonostante tutto, l'innocenza e l'amicizia dureranno finché duri il mondo" (Morante, 1948: 704), Elisa, infine, può congedarsi dai suoi

---

<sup>46</sup> Anche nel romanzo della Morante la presunta realizzazione e presa di coscienza della protagonista passa attraverso l'allontanamento da P., città dell'infanzia e luogo di sofferenza.

lettori con il canto dedicato all'animale, "elemento transizionale"<sup>47</sup> (Bernabò, 2012: 95) tra l'angoscia e la presa di coscienza della sua vita di adulta e di artista della parola.

Anche se non nominata, nel romanzo della Morante la città di Palermo si intravede tra le pieghe della storia narrata, con i suoi palazzi aristocratici e l'oscurità dei loro profili, che mal si coniuga con la solarità dell'immagine della Sicilia, ma che connota gli elementi ossimorici legati alla città, più volte rilevati. Come la sua protagonista, infine, l'autrice trasferisce nel suo primo romanzo le inquietudini della sua vita e, in senso metaletterario, tutta la tradizione del romanzo come genere, dal *feuilleton* al romanzo storico-realista dell'Ottocento fino al romanzo psicologico del Novecento, consacrandosi come una delle più grandi scrittrici della storia della letteratura italiana.

---

<sup>47</sup> Sul ruolo del gatto Alvaro si rimanda al saggio di Graziella Bernabò.

## 2.4 LA CITTÀ RITROVATA: BAGHERIA DI DACIA MARAINI E VIA XX SETTEMBRE DI SIMONETTA AGNELLO HORNBY

*La memoria esalta, abbellisce ogni pochezza, ogni squallore, la realtà più vera.*

V. Consolo, *Lo Spasimo di Palermo*

La città raccontata da una distanza spazio-temporale, soprattutto da chi ha trascorso in essa un momento importante della propria vita, si arricchisce di una visione personale, che fonde insieme lo spazio reale e quello immaginato nel viaggio a ritroso della memoria. Come afferma Walter Benjamin nel suo libro sul *flâneur* alla scoperta di Parigi:

Lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco agisce soltanto sul forestiero. Perché un nativo giunga a rappresentare l'immagine di una città occorrono motivi diversi e più profondi. Motivi che inducono a viaggiare nel passato anziché in luoghi lontani. Se una persona scrive un libro sulla propria città, esso avrà sempre una certa affinità con le memorie; non per nulla l'autore ha trascorso la sua infanzia nel luogo descritto. (Benjamin, 1993: 468)<sup>48</sup>

La visione di Palermo delle autrici che andremo ad analizzare si iscrive in quest'ottica memoriale, dal momento che le narratrici intraprendono un viaggio nel tempo, oltre che nello spazio, rappresentando la città della loro infanzia e restituendoci l'immagine di un passato irrimediabilmente perduto, ma che coesiste con l'immagine presente, corredando di significati più profondi lo spazio analizzato. Ripercorrere con la memoria i luoghi della propria infanzia e adolescenza è infatti una pratica letteraria che da Proust in poi ritroviamo di frequente nella letteratura contemporanea. La ricomposizione dell'immagine mentale che rimane in questo procedimento mnemonico ci restituisce la fisionomia di luoghi ricreati dalle corde affettive, che ridefiniscono i contorni e l'essenza di una città, di una casa, di uno spazio. Questa città "ricreata" e "ritrovata" dalla narrazione letteraria arricchisce di elementi nuovi la città "reale", definendo meglio la sua "anima" e permettendoci una più acuta percezione della stessa.

---

<sup>48</sup> Il testo consultato è a cura di Giorgio Agamben, sugli scritti di Benjamin del 1928-29, tra cui *Il ritorno del flâneur*, pubblicato da Einaudi nel 1993.

Claudio Magris, nell'introduzione a *Immagini di città* di Benjamin sottolinea la peculiarità di questo viaggio nel tempo, che rende più viva l'immagine del passato, in quanto "il più alto grado di presenza è l'assenza". Egli, citando poi Peter Szondi, autore della postfazione all'opera di Benjamin, afferma infatti:

"Chi descrive la propria città dovrebbe dunque intraprendere un viaggio nel tempo anziché nello spazio." (Benjamin, 2007: 7)<sup>49</sup> E aggiunge ancora a proposito della distanza temporale:

Che la città sia sempre quella, ma che quel tempo sia irrimediabilmente perduto: questo paradosso rende acuto non solo il dolore, ma anche lo sguardo. Così si annebbia la familiarità con le strade e le case attorno, che pur sono quelle di allora; le guardiamo con uno sguardo doppiamente straniero: con lo sguardo del bambino che più non siamo; con lo sguardo del bambino a cui la città non era ancora amica. (Benjamin, 2007: 129)

Tale sguardo rivolto al passato mette quindi in contatto l'adulto con il bambino di allora e lo mette di fronte ai propri miraggi, ai propri oggetti del desiderio, alle strade percorse da cui ripartire per arricchire di senso la propria evoluzione esistenziale.

Nelle opere autobiografiche di Dacia Maraini e Simonetta Agnello Hornby tornare indietro nel tempo alla ricerca dei luoghi delle proprie radici e del proprio spazio familiare è un tentativo di riconciliarsi con una dimensione affettiva ed emotiva irrisolta che si ridefinisce per l'effetto catartico della scrittura. Le due scrittrici siciliane attingono direttamente al proprio bagaglio emotivo e ai propri ricordi di infanzia e adolescenza per dare forma al luogo che le ha viste crescere e definire la propria identità. Le narratrici ritrovano sé stesse nello spazio della propria infanzia indagato con la percezione del presente di adulte, in cui la visione oggettiva razionale si sovrappone a quella emotiva del passato, dando forma a una città "palinsesto" in cui il presente coesiste con il passato in un costante dialogo spazio-temporale.

La Sicilia e Palermo, nella memoria adulta di chi è lontano, rappresentano quindi uno spazio dell'anima che le eleva a dimensione mitica e il percorso a ritroso è anche il tentativo di riappropriarsi non solo del tempo perduto, ma dei colori, degli odori, dei

---

<sup>49</sup> Il testo consultato è *Immagini di città* di Benjamin a cura di Enrico Ganni, con prefazione di Claudio Magris, e postfazione di Peter Szondi, pubblicato da Einaudi nel 2007

sapori di una terra che non c'è più, ma che rivive e prende forma insieme alla propria identità ricomposta.

### 2.4.1 LA PALERMO DI DACIA MARAINI

Tale procedimento di riappropriazione e ridefinizione di uno spazio attraverso la memoria è perfettamente riscontrabile nel libro più diretto e autobiografico di Dacia Maraini, *Bagheria*, il cui titolo si riferisce alla cittadina sulla costa quasi attaccata alla città di Palermo, dove la scrittrice adulta ritorna per ripercorrere i luoghi della propria infanzia e ritrovare le proprie radici materne. La città di Bagheria, dal nome arabo *Bab el gherib*, *Porta del vento*, come la scrittrice chiarisce nel corso della narrazione, “è nata, nel suo splendore architettonico, come villeggiatura di campagna dei signori palermitani del Settecento, e ha conservato quell’aria da giardino d’estate circondata di limoni e ulivi”. (Maraini, 1993: 26) La narrazione del romanzo si snoda tra passato e presente, in cui la scrittrice ricorda la prima volta in cui giunse in Sicilia dopo la prigionia in Giappone, come ci racconta all’inizio del romanzo: “Bagheria l’ho vista per la prima volta nel ’47. Venivo da Palermo dove ero arrivata con la nave da Napoli e prima ancora da Tokio con un’altra nave, un Transatlantico”. (Maraini, 1993: 5)

Il libro, pubblicato nel 1993, può essere visto come una continuazione ideale del romanzo storico precedentemente analizzato, in cui il ritratto della sua antenata Marianna si attualizza nella rievocazione del passato della scrittrice e nel presente della sua realizzazione letteraria. La città osservata dalla Maraini mantiene la bellezza originaria percepita nell’infanzia, ma a volte quest’ultima è ricercata con fatica dalla protagonista nelle stratificazioni del tempo e nelle trasformazioni inevitabili da esso provocate. Questa sensazione di disagio nel vedere i cambiamenti della terra mitizzata della propria infanzia è verbalizzato dalla scrittrice in un’intervista:

Per anni, vivendo a Roma, non ho voluto più pensare alla Sicilia. L’ho forzatamente dimenticata. Quasi che ci si possa disfare di una parte di noi. Fatto sta che ho scritto sette romanzi senza mai nominarla. Tornando qualche anno fa a Palermo, ho sentito la voglia di rivedere i luoghi della mia goffa educazione al mondo. C’era di che farsi venire il mal di pancia: il mare imbrigliato in colate di cemento, su cui spiccavano orribili villini; i giardini distrutti, i parchi devastati, le vigne divelte, gli ulivi bruciati; alcune meravigliose ville settecentesche rase al suolo per mettere al loro posto palazzi e palazzetti costruiti solo secondo principi di puro abuso. Me ne sarei tornata dritta a Roma cercando di seppellire, questa volta più in profondità, le rovine assieme con i ricordi del “prima”. Peggio, molto peggio che vedere invecchiare, ammalare e morire una persona amata. Perché a questo non c’è rimedio mentre alla morte della bellezza architettonica e urbanistica il rimedio c’è. Marianna mi ha trattenuta dal voltare le spalle un’altra volta. (Maraini, 1991: 2)



È stata Marianna Ucra ad aprire alla scrittrice le porte della narrazione della Sicilia, tanto che *Bagheria* viene definito una sorta di “appendice esplicativa” (Monastra, 1996: 397) al romanzo precedente. Questo ritorno letterario in Sicilia, che rappresenta una sorta di “riconciliazione con un’appartenenza isolana e nobiliare per molti anni rifiutata e sentita soltanto come asfittica e costrittiva” (La Monaca, 2008: 204), assume maggiore concretezza con il romanzo autobiografico che analizzeremo.

All’inizio del romanzo viene descritto l’approdo fatale nella sua terra d’origine, che la scrittrice ricostruisce a partire da una foto che la ritrae “con un vestito a fiori che le sventola sulle gambe magre, con i capelli corti, quasi bianchi tanto erano biondi, le scarpe da tennis rosse” (Maraini, 1993: 5) per mano ad un ufficiale americano, reduce, insieme alla famiglia, dalla prigionia in un campo di concentramento giapponese. Le immagini della città che lei ricompone e descrive in questa prima parte del romanzo sono quelle della Marina adiacente al porto della città, di via Francesco Crispi, percorsa con una carrozza trainata da un cavallo smunto, una Palermo decadente, piena dei detriti, “in mezzo a mozziconi di case buttate giù dalla guerra.” (Maraini, 1993: 7). È la Palermo del dopoguerra, reduce dai bombardamenti del ’43, che rasero al suolo la città e che sono visibili ancora adesso in alcuni angoli della parte storica. La Maraini annota le sensazioni dell’istante in cui bambina si ritrova in una città sconosciuta, ricordando il percorso che l’avrebbe condotta insieme ai suoi familiari verso Bagheria, nella villa aristocratica della famiglia della madre, Villa Valguarnera, “una villa del Settecento in rovina” (Maraini, 1993: 6), restituendoci immagini vivide mentre osserva la città distrutta, ma con i resti del suo antico splendore:

Porta Felice con le sue belle torri, il Foro italico, quella che una volta si chiamava Marina, vicino alla piazza Marina vera e propria dove si tenevano le più grandi feste palermitane, ma anche dove si eseguivano le impiccagioni, gli squartamenti. (...) Lasciavamo alle spalle il monte Pellegrino con la sua forma di torrematta, una Palermo tutta detriti e rovine. Ci inoltravamo nella campagna estiva dalle erbe bruciate, i corsi d’acqua secchi e riarsi. (Maraini, 1993: 7)

Nonostante le immagini di decadenza appena descritte, la scrittrice lascia intuire comunque la sensazione di vita che esse le rimandano, quel senso di apertura verso un’avvenire possibile, tra i colori e gli odori della terra siciliana: lei che, abituata

all'orrore del campo di concentramento, sentiva la morte accanto come "una cugina idiota con cui si ha voglia di giocare e da cui ci si aspetta qualsiasi cosa" (Maraini, 1993: 6), la dimentica presto per lasciarsi inondare dagli odori dei cespugli dei gelsomini, dalle esplosioni di ibiscus dal colore rosso, dalle bouganvillee "d'un viola fosforescente" che crescono ostinate e soprattutto dal mare, che scorge attraverso le strade polverose, "quel corpo materno e sfuggente, maligno e gentile" sconosciuto fino a quel momento e di cui si innamora irrimediabilmente. La Maraini si racconta qui a cuore aperto, in un viaggio a ritroso che le serve a sanare alcune ferite ben nascoste, come confessa proseguendo la sua narrazione:

A ricordare quel viaggio mi si stringe la gola. Perché non ne ho mai scritto prima? Quasi che a metterla su carta, la bella Bagheria, a darle una forma, me la sentissi cascare addosso con un eccessivo fragore di lontananze perdute. Una fata morgana? Una città rovesciata e scintillante in fondo a una strada pietrosa, che ad avvicinarsi troppo sarebbe svanita nel nulla? (Maraini, 1993: 7-8)

Eppure, a detta della stessa scrittrice, il bisogno di scrivere del suo passato siciliano si impone prepotente ed è impossibile non assecondarlo. Forse il contrasto tra il presente degradato di un territorio trasformato e un passato dai contorni sfumati la spinge a fare chiarezza e ad aprire "una porta sprangata", come lei stessa afferma nel corso del romanzo, continuando a chiarire al lettore i motivi di questo ritorno:

Una porta che avevo talmente bene mimetizzata con rampicanti e intrichi di foglie da dimenticare che ci fosse mai stata; un muro, uno spessore chiuso, impenetrabile. Poi una mano, una mano che non mi conoscevo, che è cresciuta da una manica scucita e dimenticata, una mano ardimentosa e piena di curiosità, ha cominciato a spingere quella porta, strappando le ragnatele e le radici abbarbicate. Una volta aperta, mi sono affacciata nel mondo dei ricordi con sospetto e una leggera nausea. I fantasmi che ho visto passare non mi hanno certo incoraggiata. Ma ormai ero lì e non potevo tirarmi indietro. (Maraini, 1993: 111)

La scoperta della terra d'origine dei suoi avi, avviene per la scrittrice, come già accennato, dopo un'esperienza traumatica vissuta nel campo di concentramento di Nagoya, dove viene rinchiusa con la famiglia, il padre, la madre e le due sorelle, perché il padre antropologo, Fosco Maraini, che si trovava in Giappone per delle ricerche sugli Hainu, una popolazione in via d'estinzione nei pressi di Hokkaido, non volle firmare l'adesione alla repubblica di Salò, dopo l'alleanza del Giappone con la Germania e l'Italia, durante la Seconda Guerra Mondiale. La Maraini racconta l'esperienza, oltre che nella prima parte di *Bagheria*, anche nel romanzo pubblicato nel 2001 *La nave per*

*Kobe*, tratto dai diari giapponesi della mamma Topazia Alliata, dove ricorda soprattutto la sofferenza per la mancanza di cibo, come riferisce in un'intervista: "Le condizioni erano durissime: ci davano talmente poco da mangiare che in capo a pochi mesi eravamo tutti malati di beri-beri, di scorbutto, di anemia perniciosa." (Maraini, 2017: 2) Nel corso del libro i ricordi della prigionia sono costantemente presenti, a partire dall'ossessione per il cibo e il conseguente istinto di sopravvivenza all'interno del campo: "Niente per cuocere e niente da cuocere. Per disperazione ci buttavamo su tutto quello che capitava a tiro: un topo, un serpentello, delle formiche." (Maraini, 1993: 137) Forse anche per questo il primo ricordo della Sicilia passa attraverso il suo cibo, un elemento frequente nella narrativa degli scrittori siciliani, che nel loro ritorno letterario nell'isola vogliono estrinsecare ogni aspetto, tra cui la cui buona cucina, che è sua connotazione imprescindibile e nella cui descrizione la Maraini indugia spesso nel suo romanzo:

Ti ricordi la pasta alle melenzane che si mangiava a Palermo? Con quelle fettine nere, lucide, sommerse nel pomodoro dolce. (...) Ti ricordi le sarde a beccafico, arrotolate con dentro l'uvetta, i pinoli, quella tenera polpa di pesce che si sfaldava sulla lingua? Ti ricordi i trionfi di gola che si compravano dalle suore, con la gelatina di pistacchio che sembra entrarti direttamente nel cervello, tanto è profumata e leggera. (...)

A Bagheria si fanno dei gelati squisiti: piccoli fiori di cioccolata ripieni di pasta gelata molle e profumata, al gelsomino, alla menta, alla fragola, al cocco (...) E che dire del "gelato di campagna" che è una specie di torrone di zucchero dai colori delicati, il cui gusto al pistacchio si mescola a quello della mandorla e della vaniglia? (Maraini, 1993: 9; 57)

La narrazione alterna momenti del passato, il ricordo dell'isola ritrovata dopo la prigionia giapponese, e il presente di adulta, quando decide deliberatamente di fare ritorno nella sua terra. Nello spazio trasformato dal tempo ella ritrova i fantasmi della memoria:

La nonna Sonia dalla larga faccia pallida e dai grandi occhi neri cerchiati di nerofumo come le eroine del film di Murnau, il nonno Enrico, (...) la zia Orietta dal sorriso dolcissimo, (...) lo zio Gianni dagli occhi intelligenti e dolorosi. (Maraini, 1993: 21)

Nel viaggio a ritroso della memoria, ritrova lo spazio interno della casa dell'infanzia, le tre stanzette ricavate nella ex stalla della villa Valguarnera-Alliata, con un bagno grande quanto una cabina di mare, dove si erano stanziati inizialmente con la famiglia; e poi l'odore del pollaio sotto la finestra; gli ulivi che degradano verso il mare; e infine

i genitori giovanissimi, quasi due bambini e che descrive con tenerezza quasi materna con lo sguardo di adulta: la bellezza aristocratica della mamma, il padre ribelle e distratto che si comporta con lei come con una pari, subendo le sgridate della moglie, e che le fa scoprire il cinema, il mare, la montagna. Un padre disperatamente amato e al quale scrive poesie, che giustifica, anche se abbandona la madre e le figlie per andare in giro per il mondo a riprendersi la sua libertà.

La Sicilia del '47, come la descrive la Maraini, era una terra ancora profondamente ferita dalla guerra: “Corso Umberto mostrava tutta la povertà di un dopoguerra amaro e patito”, (Maraini, 1993: 16), ma era comunque baciata dalla bellezza della natura e dei paesaggi, ancora intatti e non ancora compromessi e imbruttiti dalle speculazioni edilizie. Nel tentativo di descrivere e dare forma alla Sicilia del passato, scorrono le immagini di luoghi e persone che a tratti materializzano lo stereotipo a cui ci rimanda l'evocazione e la descrizione dell'isola, da Verga in poi: le donne vestite di nero che camminano nelle strade non asfaltate, piene di polvere; gli uomini diffidenti, vestiti di scuro, “con la faccia brunita dal sole”; i bambini che “sciamano come le mosche” e urlano alla madre che indossa i pantaloni: “Talé. A fimmina ch'i causi!”<sup>50</sup> (Maraini, 1993: 15); il carattere “fosco” dei siciliani, che l'autrice spiega probabilmente col fatto che “una certa mentalità arsa e aggrondata delle genti siciliane corrisponda alla terra che le ha generate” (Maraini, 1993: 29); il paesaggio a volte violento dell'isola, “ruvido e secco, arido e mortuario”; “le rocce grigie e aspre e inaccessibili. (...) Le grandi distese di campi di grano, senza un albero, un rifugio al sole, i muri irti di spine sulle cui rovine nasce l'agave.” (Maraini, 1993: 29) E accanto all'immagine sofferente di una terra difficile, così come l'autrice la sente a volte nel suo ritorno memoriale, si manifesta il ricordo del *locus amoenus* del passato, di una Sicilia “dalle grandi distese boschive”, di “Panormus”, tutto porto, che assomigliava “al grembo di un'antica madre” e di Bagheria “appoggiata fra le colline, in mezzo a una folla di ulivi e limoni, lambita da un fiume oggi ridotto ad uno sputo.” (Maraini, 1993: 27). La riflessione sul passato felice e mitico la riporta poi tristemente al presente, “in cui il panorama è deturpato orrendamente da case e palazzi costruiti senza discernimento, avendo buttato giù alberi, parchi, giardini e costruzioni antiche”. (Maraini, 1993: 28)

---

<sup>50</sup> In italiano: “Guarda, la donna con i pantaloni!”

Nel suo monologo interiore in cui si mescolano le coordinate temporali, la Maraini rivive momenti memorabili della vita collettiva della cittadina d'origine, come ad esempio l'esperienza emozionante del cinema popolare nella piazza del paese, il prodigio "di ectoplasmi bianchicci che si muovevano sulla parete della chiesa in un vociferare di sorpresa" (Maraini, 1993: 19), esperienza memorabile che fa rivivere sul grande schermo un altro celebre abitante di Bagheria, Giuseppe Tornatore, con il suo film *Nuovo Cinema Paradiso*, del 1988.

Non mancano nel corso del romanzo considerazioni su temi cari alla scrittrice: ricordando le molestie subite da un prete e da un amico di famiglia, riflette sulle prepotenze e le violenze silenziose nei confronti delle donne, sull'omertà delle pareti domestiche, dove il prezzo da pagare ricade sempre sui soggetti più deboli, argomento già ampiamente trattato nel romanzo dedicato alla sua antenata Marianna Ucrìa. Le contraddizioni e la bellezza della terra siciliana, che la scrittrice ritrova dopo tanto tempo, vengono raccontate senza filtri:

Ho cominciato a tornarci a Palermo, nonostante l'orrore che provavo per gli scempi edilizi. Un orrore fisico, un assoluto e deciso rifiuto del corpo ad adeguarsi a questi nuovi spazi involgariti a dismisura. (Maraini, 1993: 112).

La città trasformata e involgarita stride con la città ritrovata nella memoria, ma è uno stimolo a non tacere le contraddizioni di una terra piena di contrasti e l'atto del ricordare attraverso la scrittura diventa azione e tentativo di denunciarne gli abusi, senza peli sulla lingua, come richiede l'onestà intellettuale di una scrittrice sempre in prima linea, che ha il coraggio di affermare: "Bagheria è una città mafiosa, lo sanno tutti. Ma non si deve dire. Io ho avuto una denuncia negli anni Sessanta per avere fatto dire a un mio personaggio che Bagheria è mafiosa." (Maraini, 1993: 115)

L'indignazione per lo scempio del cosiddetto "sacco di Palermo" perpetrato dalla mafia la ritroviamo anche nell'opera autobiografica di Simonetta Agnello Hornby, *Via XX Settembre*, che analizzeremo più approfonditamente nel prossimo capitolo. Il passato personale e familiare delle scrittrici non può non fare i conti con le ferite inferte al territorio di Palermo e della Sicilia, che come un essere vivo si trasforma e perde la sua bellezza. Per questo la Maraini afferma a proposito della sua città:

Cerco di immaginarla com'era prima del disordine edilizio degli anni Cinquanta, prima della distruzione sistematica delle sue bellezze. Oggi, il panorama è deturpato orrendamente da case e palazzi costruiti senza discernimento, avendo buttato giù alberi, parchi, giardini e costruzioni antiche. (Maraini, 1993: 28)

Una parte ampia del romanzo è infatti dedicata a ripercorrere i momenti di questo scempio edilizio, delle “lottizzazioni selvagge”, la distruzione di giardini e ville per fare spazio a palazzoni di cemento armato o “a una orribile scuola che non ha nessuna necessità di stare dove sta.” (Maraini, 1993: 42) La sistematica deprivazione delle bellezze storiche della città di Palermo e dei suoi dintorni è per l'autrice indice di un atteggiamento barbaro, che vuole distruggere il passato per meri interessi economici:

Le straordinarie ville settecentesche di Bagheria, tra le più preziose ricchezze della Sicilia, sono state private dei loro contorni, rimanendo lì, in mezzo alle case, come testimoni intrizziti e malmenati di un passato che si ha fretta di distruggere. (Maraini, 1993: 49)

La Maraini e la Agnello Hornby, riguardo a quest'argomento, trasmettono nelle loro opere l'amarezza mista a un sentimento di impotenza e di rabbia, rivolto anche a quell'aristocrazia di cui esse fanno parte, che non ha saputo preservare la bellezza del territorio. La Maraini è più esplicita nel nominare la parola *mafia*, che definisce come “una forza maligna capace di imporre la sua volontà col coltello e il fucile” (Maraini, 1993: 61) e ne attribuisce in parte le responsabilità a quella classe aristocratica a cui lei stessa appartiene:

Conoscevo troppo bene le arroganze e le crudeltà della Mafia che sono state proprio le grandi famiglie aristocratiche siciliane a nutrire e a fare prosperare perché facesse giustizia per conto loro presso i contadini, disinteressandosi dei metodi che questi campieri usavano in nome loro, chiudendo gli occhi sugli abusi, sulle torture, sulle prepotenze infinite che venivano fatte sotto il loro naso ma fuori dal raggio delicato dei loro occhi. (Maraini, 1993: 108)

La scrittrice si dissocia dai suoi avi siciliani, ne prende le distanze, sentendosi invece più vicina al padre toscano, il quale, figlio di un'intellettuale inglese e di uno scultore fiorentino, “aveva dato un calcio alle sciocchezze di quei principi arroganti rifiutando una contea che pure gli spettava in quanto marito della figlia del duca che non lasciava eredi.” (Maraini, 1993: 109)

La Bagheria ritrovata da adulta, quando ritorna con un'amica di Roma a far visita alla zia Saretta, mostra i segni dell'incuria politica e dei giochi di potere che ne svendono la bellezza:

Gli oleandri grandi dal colore struggente del sole al tramonto che vedevo la mattina andando a scuola, sono spariti, non so perché. D'altronde qui tutto viene cancellato dall'indifferenza e dall'empietà. (Maraini, 1993: 63)

Ma nonostante le inevitabili trasformazioni, frutto del trascorrere del tempo e degli abusi umani, la villa settecentesca della famiglia Valguarnera-Alliata le appare comunque in tutta la sua maestosità e bellezza. Anche in questo libro la Maraini si serve delle fonti di Giuseppe Pitrè, soprattutto nella descrizione del passato della villa di famiglia, che lei cita nel tentativo di trovare nel presente la grandezza e la maestosità dei tempi trascorsi:

La villa Valguarnera era la reggia fra le case principesche della verde vallata, - scrive Pitrè. - I padroni vi tenevano corte imbandita di Cavalieri e di Dame, di amici e di vassalli, di servitori e di valletti, ai quali offrivano commossa residenza in ampie stanze, grandi saloni con quadri, pitture e ornamenti in un teatro artisticamente decorato a orti e frutteti e boschetti e giardini pensili. (Maraini, 1993: 140)

L'incontro con la zia, che l'accoglie inizialmente con diffidenza, non intendendo il perché ella faccia tante domande riguardo alla villa della sua infanzia, è un'altra occasione per far divagare i pensieri e dare vita ai luoghi e agli oggetti che parlano di storia, della storia della sua vita. La villa saccheggiata, che mostra le statue mozzate da ladri maldestri che lasciano cadere la preda, è metafora dell'intera isola:

Sembra un simbolo dell'isola: la bellezza carpita, rapinata, due, tre, cento volte, la testa spaccata dal busto, e un silenzio di pietra che copre ogni strazio con la rappresentazione elegante della perdita di sé. Sconosciuta a sé stessa, chiusa in una sfiducia senza rimedio, preda di un dolore senza voce. (Maraini, 1993: 84)

Nel perlustrare la villa di famiglia alla ricerca degli oggetti perduti e ritrovati, appaiono le foto dei suoi cari e soprattutto della madre: "Era così bella mia madre che chiunque avrebbe potuto rubarla, pensavo girandomi nel letto." (Maraini, 1993: 85) La scrittrice adulta ritrova qui le sue paure di bambina, ma anche quelle felicità perdute di cui si ha coscienza solo una volta che sono trascorse, come verbalizza efficacemente: "È orribile trovarsi adulti, ormai usciti da quel paradiso dei sensi e degli

odori, e capire di avere conservato quella felicità solo in qualche fotografia.” (Maraini, 1993: 87)

Il ritorno nello spazio familiare della villa Valguarnera-Alliata è il tassello mancante per arricchire di senso la sua storia personale, ritrovando le proprie radici e cercando di dare un nome a quella sensazione di mancanza sulla conoscenza di sé e delle proprie verità che il corso del tempo confonde fino a quando non ci si ritrova davanti a qualcosa che riporta alla luce ciò che si è custodito dentro. Questo viaggio dal presente al passato e viceversa si conclude con la contemplazione ipnotica del quadro dell’antenata della scrittrice, Marianna Ucria:

Sono lì impietrita a guardare quel quadro come se lo avessi riconosciuto con la parte più profonda dei miei pensieri: come se avessi aspettato per anni di trovarmi faccia a faccia con questa donna morta da secoli, che tiene fra le dita un foglietto in cui è scritta una parte sconosciuta e persa del mio passato bagariota. (Maraini, 1993: 146)

Il *nóstos* letterario verso la Sicilia di Dacia Maraini non si arresta con *Bagheria*, ma continua in altri romanzi più recenti, come ad esempio *La ragazza di via Maqueda*, del 2009, una raccolta di racconti sui luoghi della vita della scrittrice, ossia Palermo, Roma e l’Abruzzo, dove risiede nel tempo presente. Anche qui il tono dei racconti dedicati a Palermo varia da quello di denuncia sociale per la presenza della mafia nella gestione politica ed economica dell’isola a quello nostalgico per il suo passato di adolescente, quando la scrittrice descrive i tempi trascorsi al liceo Garibaldi, negli anni Cinquanta, in una Palermo non ancora segnata dalla speculazione, dove i sogni di cinque ragazze adolescenti, in cui sono ravvisabili tratti autobiografici non espliciti, ci introducono in uno spazio-tempo di speranze e cambiamenti. La stessa Maraini nell’introduzione alla raccolta di racconti ribadisce ancora una volta la necessità di scrivere del suo passato, dell’urgenza “di una voce che non sa tacere, che ritorna sui luoghi amati, rimpiange, ricorda, allarma. Diventa quasi inopportuna nella sua assidua volontà di conservazione.” (Maraini, 2009: 9) La memoria del passato viene paragonata ad una pianta che affonda le sue radici nella terra con avidità e richiede un bisogno impellente di essere nutrita, di non essere dimenticata, affermando infine che “la Sicilia è prima di tutto il luogo della memoria coltivata” con pazienza, “ perché le radici non assorbano il veleno di un’atmosfera culturale che privilegia le ragioni del consumo rispetto a quelle della conservazione e del risparmio.” (Maraini, 2009: 9)



Il primo racconto che dà il titolo alla raccolta è ambientato nella Palermo del presente, una città che quando piove “emana un odore insistente di pesce secco e arance amare” (Maraini, 2009: 24), quella della prostituzione nigeriana al Parco della Favorita e nel Centro Storico e quella della mafia che ricicla rifiuti tossici, servendosi di funzionari complici che si vendono per la garanzia di un lavoro, come l’ingegnere che firma il lasciapassare di un carico in partenza dal porto di Palermo per la Libia, contenente ufficialmente carbonato di sodio, ma in realtà trasportando rifiuti tossici non ben identificati. L’incontro con una ragazza africana che si prostituisce a due passi dal portone di casa, la centralissima via Maqueda del titolo, innesca una serie di riflessioni sulla realtà presente, sulla città di Palermo, che diviene ancora una volta metafora del mondo, piegata da un’economia “immorale”, che permette al Mediterraneo di essere una discarica radioattiva per arricchire il portafoglio di pochi: “I battelli partono dal porto di Palermo carichi di vino, di olio, di arance, di limoni. E anche di carbonato di sodio. Pochi di quei container tirati su dagli argani del porto saranno controllati a fondo.” (Maraini, 2009: 22) Questo è ciò che viene chiarito nel corso del racconto da un funzionario corrotto e ammiccante, nella panchina del porto, che, nonostante tutto, “si apre in tutta la sua efficienza e bellezza mattutina.” (Maraini, 2009: 19) La storia continua attraverso la soggettiva del protagonista, l’ingegnere D. B., che si lascia sommergere e irretire dai meccanismi distruttivi e manipolatori dell’illegalità diffusa, contro la quale a nulla serve, dal suo punto di vista, porre resistenze, convivendo quotidianamente con un senso di disagio che lo annichilisce, in una Palermo complice e pigra, descritta dall’inizio alla fine, insolitamente, sotto una pioggia battente, che forse per un attimo dà l’illusione liberatoria di una purificazione, una “Palermo sempre più bella sotto questa pioggia che lava le strade, lava le automobili e dà pace al respiro.” (Maraini, 2009: 32)

Nei successivi racconti la città fa da sfondo discreto ai drammi piccoli e grandi dei suoi protagonisti, personaggi verosimili che si muovono nei suoi vicoli e nelle sue strade congestionate dal traffico, come ad esempio quello di una giovane di “trentadue anni, orfana di padre, doppia laurea con lode e nessun lavoro” (Maraini, 2009: 83), o quello di un’ex ballerina del teatro Massimo che vive nella memoria del passato felice, ritrovatasi nel presente a gestire una scuola di ballo di nome *La libellula*, “nel terzo piano di una palazzina anonima nel quartiere Calatafimi.” (Maraini, 2009: 97) Nella descrizione dei suoi personaggi, caratterizzati da una malinconia di sottofondo che in

realtà non sempre si addice ad una certa solarità di Palermo, affiora il passato della scrittrice, il suo rapporto col padre, a cui è dedicato il racconto *Vulcano*, in cui sono ripresi alcuni temi già affrontati nel romanzo *Bagheria*. Questo l'incipit del racconto:

Erano anni precedenti la grande rapina del territorio, anni di integrità e di povertà di una Sicilia povera e frastornata, bellissima nelle sue acque pulite e nei suoi campi pignolamente coltivati. Erano gli anni in cui mio padre mi portava in giro per il mondo come un giovane compagno di cui ci si poteva fidare. Ero al suo seguito con la trepidazione di una alunna un poco goffa e molto timida, ma pronta a tutto pur di accontentarlo. (Maraini, 2009: 139)

La figura paterna, fortemente amata dalla scrittrice, è un personaggio chiave nella sua produzione letteraria, come dichiara in diversi passi del suo romanzo autobiografico, in cui ci descrive questo genitore avventuriero, “sempre in viaggio, sempre lontano”, che odorava “di vecchie mele, di biancheria usata, di capelli scaldati al sole, di libri scartabellati, di pane secco, di scarpe vecchie, di fiori macerati, di tabacco di pipa, di balsamo della tigre contro i reumatismi.” (Maraini, 1993: 35)

La Sicilia “ritrovata” di Dacia Maraini prende forma dal suo viaggio della memoria verso il passato della sua infanzia, che si materializza, con le sue contraddizioni e le sue bellezze, nel presente di adulta. La visione di una delle scrittrici più sensibili della nostra letteratura contemporanea è preziosa per la lucidità e onestà con cui cerca di scandagliare ogni angolo e ogni fenomeno della sua terra d'origine, una Sicilia riscoperta non solo attraverso l'esplorazione del suo territorio, ma anche attraverso l'approfondimento della produzione letteraria che in essa si è sviluppata, tanto che la Maraini sente “il bisogno di rileggere vecchi libri dimenticati: Verga, Capuana, Meli, Pitre, Villabianca, Mortillaro, e ultimo, il più amato di tutti, De Roberto.” (Maraini, 1993: 112)

Dalla lettura degli scrittori citati, dal vissuto del presente e la ricerca di un passato lontano, si delinea e prende forma per la narratrice lo spazio familiare della sua terra d'origine, che oltre a completare e ricomporre la propria identità, dà ulteriore forma ad una città che si impone sempre più fortemente con le sue testimonianze, con le sue ferite, con la sua bellezza, aggiungendo un altro importante tassello nella percezione della sua essenza.

#### 2.4.2. VIA XX SETTEMBRE DI SIMONETTA AGNELLO HORNBY

Simonetta Agnello Hornby intraprende il suo ritorno letterario nella Palermo della sua adolescenza con il romanzo autobiografico *Via XX Settembre*, pubblicato nel 2013, raccontandoci la città tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, quando con la famiglia si trasferisce nel capoluogo siciliano dalla villa di Agrigento di contrada Mosè, poco lontana dalla Valle dei Templi, per frequentare gli studi e dare avvio alla propria istruzione nel capoluogo dell'isola, che le avrebbe fornito maggiori opportunità di realizzazione personale rispetto alla più provinciale Agrigento, come la stessa scrittrice racconta all'inizio del romanzo: "A Palermo c'erano le scuole migliori e l'università; avremmo goduto di tutto ciò che offriva la città: teatri, concerti, e la compagnia dei parenti e dell'ampia rete di amicizie delle nostre famiglie." (Agnello Hornby, 2013: 15)

La produzione letteraria della scrittrice è strettamente legata alla sua terra d'origine, già presente fin dal primo romanzo, intitolato *La Mennulara*, pubblicato nel 2002 e ambientato nella Sicilia degli anni Sessanta, che racconta la storia di una singolare figura di donna, raccoglitrice di mandorle, in dialetto siciliano la *mennulara* appunto, intorno alla quale ruotano delle bizzarre vicende, rivissute dopo la morte della protagonista dai vari personaggi a lei collegati, in un luogo chiamato Roccacolomba, probabilmente nome storpiato per Roccapalumba, un paese in provincia di Palermo. La Hornby, trasferitasi da Palermo a Londra nel 1972, arriva tardi alla sua vocazione letteraria, svolgendo in Inghilterra la professione di avvocato, ma il legame con la sua terra è consolidato dalla descrizione letteraria della Sicilia, che attraverso i personaggi dei suoi romanzi viene rappresentata in tutta la sua vivacità. L'esplorazione della sua terra d'origine prosegue con altri due romanzi, *La zia Marchesa*, ambientato nella Sicilia aristocratica di fine '800 e pubblicato nel 2004, e *Boccamurata*, del 2007, che, insieme al romanzo d'esordio fanno parte della cosiddetta trilogia siciliana: le storie sono ambientate infatti nell'isola in un arco temporale che va dalla fine del secolo XIX ai nostri giorni e hanno come protagoniste delle figure femminili, che arricchiscono con la loro personalità la storia di una terra complessa, sempre più metafora del mondo. La stessa scrittrice ci racconta del cammino letterario verso la Sicilia in un'intervista ad Andrea Camilleri in occasione della presentazione del suo terzo romanzo:

Il mio rapporto con la Sicilia continuerà e chissà cosa scriverò...non ne ho idea perché il futuro è sempre un punto interrogativo nella mia vita complessa, però volevo finire questi centocinquanta anni di Sicilia, dall'Unità d'Italia ho cercato di portarla al giorno d'oggi. Volevo chiarirmi il senso della sicilianità. Il mio essere siciliana. E questo cambiamento della gente e della famiglia che rimane sempre quella con questi valori forti, con questi sapori acri. È il paesaggio della mia vita, soprattutto a Londra, dove il cielo non ha montagne, dove non c'è niente, è fondamentale immaginare il mare, vedere una fotografia che mi riporti alla mente i luoghi... così riesco a vivere bene a Londra....senza di loro non ce la farei. (Camilleri, 2007: 1)

Il ritorno letterario in Sicilia da parte della scrittrice è quindi determinato dal bisogno interiore di ritrovare le proprie radici esistenziali e di rivivere l'intensità e la bellezza dei luoghi d'origine da lontano, nella realtà londinese, così diversa dalla luminosità e solarità dell'isola.

Nel romanzo autobiografico che verrà analizzato, l'autrice compie un viaggio a ritroso fino agli anni della sua adolescenza, quando la scoperta della città di Palermo l'accompagna durante gli anni della sua formazione, una città che cambia e si trasforma insieme alla protagonista. Una città che incomincia a vivere gli anni del boom economico, anche se in maniera più blanda rispetto al nord Italia, ma dove, alle ferite della guerra ancora visibili, se ne aggiungono altre più devastanti, quelle della speculazione urbanistica ad opera della mafia, i cui affari in quel tempo erano legati all'edilizia, come vedremo nel corso del romanzo. Come la Maraini, anche la Hornby denuncia le ferite inferte al territorio ad opera di un potere corrotto, anche se con toni più pacati rispetto al *pathos* dell'autrice di *Bagheria*, quando descrive, ad esempio, la inesorabile trasformazione di una delle zone più belle di Palermo, il viale della Libertà, agli inizi del Novecento pieno di ville storiche, dallo stile Neoclassico all'*Art nouveau*, opera dei migliori architetti dell'epoca, distrutte poi alla fine degli anni Cinquanta dalle speculazioni edilizie con cui la mafia accresceva il suo potere:

Ma il viale della Libertà non era più tale; i palermitani facevano bene a chiamarlo via Libertà, perché quello era diventato: una larga strada parte dell'asse che tagliava Palermo da est a ovest, percorsa da biciclette, carrozzelle, automobili, autobus e camion. (Agnello Hornby, 2013: 63)

La descrizione più eloquente della trasformazione della città è quella della distruzione di Villa Delielia, nel 1960, dettagliatamente riportata:

La notte tra il 28 e il 29 dicembre, a Palermo, era stata abbattuta Villa Deliella, quella costruita su disegno del grande architetto Basile, di fronte alla chiesa del monastero delle Croci. La vedevo ogni mattina andando a scuola e adesso, all'improvviso, la bella villa recintata da un alto muro non c'era più. Vuota da anni, come tante altre ville a Palermo, era stata per lungo tempo la sede di un circolo di cui gli zii erano soci. Il 31 dicembre, appena due giorni dopo, sarebbe scattato il vincolo di salvaguardia della Sovrintendenza per le opere pregevoli di oltre cinquant'anni e Villa Deliella sarebbe stata salvata. Invece, in quella notte di cigolii, baccano, tonfi, crolli e polvere, la villa era stata distrutta da uomini ignoti - e invisibili. (...) In quella polvere spariva un segmento di passato elegante; nella sordità di chi era comunque stato presente precipitavano il rispetto e l'amore per la città. Non restava nulla. Rimpianto forse. Rabbia, forse. Poco, troppo poco. (Agnello Hornby, 2013: 151-152)

La descrizione che la Hornby ci fornisce nel suo romanzo è una testimonianza lucida delle dinamiche che hanno permesso la trasformazione in peggio della città, di cui l'abbattimento di Villa Deliella è l'esempio più significativo, segnando il culmine del cosiddetto "sacco di Palermo", momento oscuro della storia cittadina che viene raccontato in diverse opere dedicate alla città, sia letterarie che cinematografiche, rappresentando un punto di svolta e di non ritorno nella deturpazione del suo territorio.

Le coordinate spazio-temporali del racconto sono esplicitate chiaramente fin dall'inizio del romanzo, che rispetto alla struttura analettica e prolettica di *Bagheria* della Maraini, segue una struttura diacronica lineare con un tono meno evocativo o lirico e più oggettivo:

A fine agosto del 1958 ci trasferimmo a Palermo con pochi rimpianti e grandi aspettative. Avevamo preso in affitto un appartamento in via XX settembre, al secondo piano di un palazzetto rosso in stile Liberty con fregi ocre e le persiane verdi, di proprietà della famiglia di zia Giuseppina, moglie di uno zio di papà. (Agnello Hornby, 2013: 22)

Così inizia la descrizione dello spazio ripercorso dalla memoria dalla narratrice, che rivede e riporta i dettagli dell'appartamento del palazzo Liberty di famiglia, vicino alla centralissima via Libertà, edificio signorile che contiene in sé i fregi del passato, ma ridimensionato ad abitazione borghese, come la scrittrice tiene a precisare, continuando la sua descrizione:

L'appartamento consisteva di un ingresso, tre belle stanze comunicanti -un tempo parte di una fuga di salotti i cui balconi davano su via XX Settembre-, una veranda

su cui aprivano le finestrelle dell'ammezzato, bagno e cucina. (Agnello Hornby, 2013: 22)

Nei suoi ricordi è stridente il contrasto tra il palazzo aristocratico lasciato ad Agrigento e l'appartamento di Palermo "piccolo e modesto" e per di più "scomodo", in cui le è negata una stanza tutta per sé, dovendosi accontentare di dormire "su un divano letto nel soggiorno." (Agnello Hornby, 2013: 23) Come la stessa scrittrice racconta nell'introduzione, lo stimolo alla stesura di questo libro è la morte della madre, avvenuta nel 2012, rappresentando quasi una sorta di rielaborazione del lutto attraverso il ricordo della sua giovinezza e dei suoi luoghi di formazione, in cui Palermo non fa solo da sfondo, ma da personaggio principale del romanzo, con cui la narratrice interagisce nell'arco di tempo che va dalla sua adolescenza fino alla sua maturità. Romanzo di formazione dunque, in cui la Agnello-Hornby passa in rassegna i volti e gli spazi che l'accompagnano discretamente in questo passaggio, descritto in maniera pacata, senza indulgere alla malinconia o al *pathos* dei ricordi. In ogni caso, la scrittrice non perde occasione di dimostrare il suo amore per la città, "magnifica, incastonata come una spilla di smalto tra il verde dei giardini di aranci e il blu del mare" (Agnello Hornby, 2013: 25), anche quando quest'ultima, come abbiamo già visto, la delude per l'incuria dei suoi amministratori che permettono di deturparla:

Quanto sono brutti quei piani rialzati!" esclamò zia Teresa. "Se non sei uno di loro, non ti concedono il permesso di costruire!" Borbottò zio Peppino. Poi, la mano sulla spalla di mamma, prese a indicarle i palazzi tardo ottocenteschi sopra i cui cornicioni erano stati aggiunti più piani, deturpandoli, e quelli che invece erano in corso di costruzione. Lo ascoltavo e cercavo di consolarmi: la mia montagna non la vedevo, però ero a Palermo! (Agnello Hornby, 2013: 26)

La montagna a cui fa riferimento la scrittrice è il monte Pellegrino che domina la città e di essa è indiscutibile simbolo. La Hornby fin dalle prime pagine del romanzo ripete come un mantra l'affermazione "Palermo è la mia città", restituendoci il senso di una relazione viscerale e materna con lo spazio cittadino, che dopo il suo arrivo da Agrigento diviene sempre più uno spazio familiare:

Fu allora che maturai la decisione irrevocabile: l'intera città sarebbe diventata "casa mia", tutta Palermo mi apparteneva come io appartenevo a lei, e Monte Pellegrino ribadiva quell'appartenenza, ero nata sotto la sua ombra, lui era il mio protettore. Lo si vedeva da ogni punto. Benigno, rassicurante. (Agnello Hornby, 2013: 26)

La Palermo che ci descrive l'autrice è quella dei negozi storici di via Ruggero Settimo, adesso scomparsi, come Hugony, "il negozio più elegante di Palermo, un raffinatissimo emporio diviso in reparti: profumeria, bigiotteria, abbigliamento da donna" (Agnello Hornby, 2013: 31); della calzoleria Sodano, degli incontri nei caffè del centro, Caflich ed Extrabar, ormai chiusi da anni, frequentati dalla classe sociale a cui la stessa scrittrice appartiene, la vecchia aristocrazia in trasformazione: la principessa, il barone, il nobile decaduto, la vedova che per "attrarre i corteggiatori sfoderava tacchi a spillo, gonne aderenti e occhi truccati con la matita nera." (Agnello Hornby, 2013: 33) Una società chiusa quella che si intravede nelle descrizioni dell'autrice, con, a tratti, ostentazioni di aperture culturali, ma prevalentemente limitata nelle sue dinamiche provinciali. La Palermo traffichina, degli amici che contano per avere favori:

Alcuni parenti sostenevano che bisognava intrattenere rapporti con i politici, altrimenti ci avrebbero strozzati. Pensavano anche al lavoro per i figli: la Regione assumeva senza concorso, i posti andavano agli amici degli amici." (Agnello Hornby, 2013: 36)

La scrittrice osserva tutti questi meccanismi con la lente del ricordo, ma con estrema lucidità e franchezza, con un tono di biasimo rispetto ai limiti culturali di un sud arroccato nelle dinamiche di potere dei più forti, autonoma e immune dal conformismo della sua classe sociale, grazie all'indipendenza della figura paterna, che ha un ruolo determinante nella sua educazione e nella sua etica, come già il genitore di Dacia Maraini, punto di riferimento per la formazione dell'autrice:

Papà mi ripeteva spesso che avrei dovuto lavorare, senza calare la testa ai mafiosi e ai politici - criminali gli uni e ladri gli altri -, e quando si trovava con gli uomini di famiglia quasi non apriva bocca. Da un lato lo ammiravo, ma mi faceva pena. Credeva nella democrazia, aveva mal sopportato il fascismo e odiava la mafia, contro cui aveva lottato e perduto. (Agnello Hornby, 2013: 36)

Le descrizioni della società palermitana degli anni '60 frequentata dalla scrittrice e dalla sua famiglia ci immergono in un mondo ormai sempre più sbiadito, una aristocrazia in declino che cerca nuovi compromessi con i vertici della città. Di chi vive di rendita, anche se per permettersi i lussi consueti è costretto a vendere parte del latifondo ereditato, ma che riesce comunque a competere con "i nuovi ricchi creati dalla Regione siciliana, dal poco del miracolo economico italiano che era arrivato al

Sud e dall'enorme massa di denaro a disposizione di politici e costruttori.” (Agnello Hornby, 2103: 36) La Hornby ci racconta i rituali quotidiani della sua classe sociale, le riunioni dopo pranzo per prendere il caffè, le chiacchiere e i pettegolezzi, ascoltando i quali “era come stare a teatro” (Agnello Hornby, 2013: 35); i discorsi degli uomini che parlavano di politica, che la scrittrice ammette di preferire agli “spettegolamenti femminili” e che l'aiutano “a conoscere meglio la società palermitana” a cui apparteneva. Le donne invece non si interessavano di politica, “preferivano lavorare a maglia, ricamare e parlottare tra loro.” (Agnello Hornby, 2013: 39) Una società fortemente conservatrice quella descritta dalla Hornby, con delle regole rigide, di cui l'autrice prende atto con un certo distacco emotivo, non condividendone i principi e affermando la sua curiosità di ragazza che tenta di comprendere i meccanismi della città, leggendo “oltre al Giornale di Sicilia il giornale l'Ora” (Agnello Hornby, 2013: 38), quotidiano progressista e protagonista di molte battaglie nella Palermo di allora, in cui la mafia agiva indisturbata in tutti gli ambiti della società.

Pagina dopo pagina vengono passati in rassegna le figure del passato: gli zii, i cugini, la bambinaia Giuliana, nata a Budapest e giunta in Sicilia dopo la Seconda Guerra Mondiale, abbandonata dal marito siciliano; l'autista e accompagnatore Paolo, “che aveva completato quarant'anni di servizio in casa Agnello.” (Agnello Hornby, 2013: 52) La Palermo degli anni Sessanta che ci descrive la narratrice era quella in cui ancora circolava il filobus, in una “via Roma ampia, dritta, fiancheggiata da palazzi di fine secolo e di epoca fascista, con facciate e decorazioni meravigliose”, quando Palermo era “bella tutta...a cominciare dall'accento strascicato” (Agnello Hornby, 2013: 47), caratteristica peculiare della città, sottolineata dai viaggiatori che in essa hanno dimorato, come ad esempio Maupassant.

Anche nel romanzo della Hornby, come nel precedente della Maraini, il ricordo della città è dispiegato in tutti i suoi aspetti ed è legato soprattutto ad un elemento determinante, il cibo e la cucina siciliana, motivo che accresce la nostalgia nel suo ricordo di adulta. La scrittrice non perde occasione per descrivere le prelibatezze dei piatti siciliani, dal panino con le panelle che era costume mangiare a scuola durante la ricreazione, alle paste di crema comprate nel bar del viale, in via Libertà; e ricorda ancora con nostalgia “l'odore avvolgente della minestra a base di carote, cipolle e verdure”, quando rientrava a casa dalla scuola; i biscotti di San Martino “duri, dorati e



profumati di anice, arricchiti da una glassa colorata e scolpita e da fiori di pasta reale” (Agnello Horby, 2013: 72); la cuccia, un dolce fatto con i chicchi di grano, che si usa mangiare il giorno di Santa Lucia. Questo tripudio di sapori e odori è presente dall’inizio alla fine del romanzo, dove lei afferma: “nella mia città mangiare era una faccenda molto seria.” (Agnello Hornby, 2013: 66)

Il ricordo di Palermo e dell’adolescenza trascorsa dalla scrittrice viene rievocato con un tono sereno, comunicando al lettore la nostalgia di giornate scandite da una *routine* rassicurante, dal buon cibo siciliano che continua ad essere enumerato, dalle visite ai parenti, dalle celebrazioni delle feste comandate. La Palermo della festa dei morti del due novembre nella passeggiata della Marina, che si riempie di bancarelle di pupi di zucchero e pasta di mandorle, che l’autrice può solo guardare, perché a lei sono riservati i pupi di zucchero delle pasticcerie più rinomate della città e quindi più affidabili. Il Natale con il gioco della tombola e l’ottimo pranzo a casa della zia, dove “il menu variava ma includeva sempre galantina con i contorni che piacevano ai Giudice: patate al forno, cipolline all’agrodolce, frittella (piselli, fave e carciofi in umido) e cardi fritti...la torta con il caramello e la torta di noci.” (Agnello Horby, 2013: 86) Un mondo ovattato, quello della Hornby, consapevole dei suoi privilegi di classe: “Per quanto litigiosa e maschilista, la famiglia Agnello era la famiglia a cui appartenevo. Erano la mia *gens*.” (Agnello Hornby, 2013: 76) La scrittrice si attiene quindi alle sue regole, anche se con qualche blando tentativo di ribellione, sottolineando l’assurdità di una doppia morale per gli uomini e le donne nella cultura siciliana: “La donna doveva stare a casa, o tutt’al più avere un lavoro compatibile con la cura dei figli, ed essere fedele al marito-sempre. I mariti mai. Un marito fedele era quasi ridicolo”. (Agnello Hornby, 2013: 96)

Le frequentazioni dei concerti, degli spettacoli in prosa al teatro Biondo di via Roma, la felicità delle sedie di velluto e di una limonata bevuta nella morbidezza rassicurante delle poltrone, la morale degli uomini libertini, la riservatezza delle donne che accettano di obbedire ad un ruolo sociale prestabilito, tutto questo viene rievocato con sguardo sereno, in una Palermo pittoresca che solo a tratti rileva le contraddizioni di città ostile, soprattutto quando la narratrice riflette sulle sperequazioni sociali, presenti a Palermo in misura più stridente rispetto ad altre città italiane. La Vucciria, nel suo tripudio di colori e odori, in cui i bambini rimangono curvi nelle botteghe a

pulire i pesci per i clienti abituali, silenziosi nei loro occhi neri; i contrabbandieri di sigarette, che si scambiano furtivi merce e denaro: tutto questo non viene descritto esasperandone il degrado, come invece vedremo nei successivi romanzi di autori contemporanei alla Hornby. È invece un mondo mitico quello rievocato dalla scrittrice, in cui gli elementi negativi vengono neutralizzati dagli elementi positivi e in cui infine la città si mostra benevola e materna nella sua bellezza distinta, e nel ricordarla l'autrice ci comunica la sua felicità:

Mi fermavo alla seconda bancarella a sinistra per ordinare del purpu. Mangiavo e mi guardavo intorno: una metà di me era ancora nel loggione, l'altra, nella normalità serale del mercato, gustava la polpa solida e callosa del nostro cibo. Ero perfettamente felice: "Palermo è la tua città", mi aveva detto mio padre. E io appartenevo a lei. (Agnello Hornby, 2013: 101)

Nel corso del romanzo si avverte l'amore incondizionato nei confronti di Palermo, scoperta giorno dopo giorno camminando per le sue strade e descritta nei suoi molteplici aspetti e in differenti momenti dell'anno. L'autrice non perde occasione di testimoniare il senso di appartenenza alla città, avvolgente e materna:

Palermo diventa stupenda in primavera inoltrata, quando il cielo è alto e azzurro, la temperatura è molle ma non calda, terrazze e balconi di ricchi e poveri profumano di pomelie e gelsomini, e i giardini pubblici sono in fiore. (Agnello Hornby, 2013: 136) Nell'autunno del 1959 avevo iniziato l'ultimo anno del ginnasio; ormai mi sentivo totalmente palermitana: La vita era bella. Era un mondo di speranza e di aspettative. Ero innamorata di Palermo. (Agnello Hornby, 2013: 148)

La città le si rivela man mano che la narratrice si rivela a se stessa attraverso la curiosità per le cose che la circondano, l'amore per i libri, i primi segni di una coscienza civica e politica acquisita grazie alla frequentazione di padre Aiello, un gesuita che organizzava incontri di giovani durante i quali si discuteva di letteratura e della realtà socio-politica della città, a Casa Professa, "come veniva chiamata comunemente la chiesa di Santa Maria del Gesù", nel cuore del quartiere Ballarò. (Agnello Hornby, 2013: 165) Viene così a conoscenza anche di quella parte della città "proibita" agli abitanti della "Palermo bene", per la quale il centro di Palermo "era piazza Politeama; tutto il resto, oltre piazza Massimo a est e oltre piazza Croci a ovest era considerato lontano." (Agnello Hornby, 2013: 166) Scopre un quartiere diverso e meno rassicurante della sua XX Settembre, un centro storico decadente che sarà oggetto di rappresentazione letteraria e cinematografica per le sue molteplici

sfaccettature, la parte della città più degradata che mostra ancora le ferite della guerra e abitata da una tipologia sociale ben differente da quella dei quartieri alti della città, zona di emarginazione, ma anche di convivenze possibili, di multiculturalità, nell'attualità sede delle comunità africane, pakistane, che lì hanno trovato la loro casa. Anche la descrizione delle zone fatiscenti del quartiere Ballarò è per l'autrice un'occasione per metterne in risalto, nonostante tutto, la bellezza:

Si apriva su uno slargo rimasto tale e quale dopo i bombardamenti: a parte una fontanella pubblica funzionante, c'erano solo macerie, casupole, altre macerie, altre casupole, e, nell'angolo tra un muro diroccato e un mezzo portale appartenente a chissà quale palazzetto, cumuli di immondizia gettata lì dai verdurai del mercato con cui cani, gatti e bambini pasteggiavano e si trastullavano.

La miseria e il degrado erano spaventosi. Mi fermai, interdetta. Soltanto per un attimo. Forse era la delicata colonnina barocca del portale diroccato, o i ciuffi delle bocche di leone rosa intenso che pendevano dalle crepe dei muri, o la cupola di maiolica verde e bianca che riempiva l'orizzonte, o ancora il fruscio delle palme cresciute sulle rovine di un chiostro scomparso: oppure la folata di intenso profumo del gelsomino aggrappato alla ringhiera di un balcone sfondato, che sembrava volesse intossicarmi con la bellezza disfatta della mia Palermo. Maestosa, anche nello squallore" (Agnello Hornby, 2013: 193)

Palermo diviene qui città personificata, "città corpo" nelle cui fattezze trasandate e nella cui trascuratezza si intravedono segni di una grande bellezza nascosta, ma non scomparsa, di una eleganza discreta che si nasconde dietro le sue macerie, di una sua maestosità, "anche nello squallore".

La scoperta della città si accompagna ad una nuova consapevolezza della protagonista, che si avvia verso una visione delle cose non più ovattata dalla rasserenante routine della sua vita di abbiente. L'autrice ci guida in questa personale formazione, avvenuta grazie all'incontro con angoli nuovi della città e a nuove dimensioni esistenziali. La trasformazione della città, dovuta al già accennato sacco di Palermo, il boom economico che foraggia le attività illecite e i clientelismi, sono descritti dall'autrice con occhio attento e si fa spazio in lei una nuova coscienza di giustizia sociale, assente nella prima parte del romanzo, in cui i ricordi erano focalizzati sulla famiglia e i privilegi di classe intaccati sempre più dalle trasformazioni socioeconomiche in atto.

Con questa nuova consapevolezza di sé si avvicina il congedo dalla città tanto amata, la cui bellezza vuole descrivere in tutta la sua pienezza, come appare dall'alto del Monte Pellegrino: "piatta sul mare, circondata dal cordone verde della Conca d'oro, ma non distrutta dall'edilizia selvaggia." (Agnello Hornby, 2013: 219) La "Palermo felix", come la chiamavano, che custodisce molti segreti. La Palermo che "ha un'anima, che soffre e gioisce." (Agnello Hornby, 2013: 221) Può così congedarsi dalla sua città e intraprendere il suo viaggio di adulta nella vita, che la porterà in Inghilterra, dove l'autrice risiede tuttora, tenendo sempre dentro, "addosso", come afferma alla fine del libro, "l'anima di Palermo".

La città ritrovata dalla Agnello Hornby attraverso il suo viaggio letterario lascia trasparire l'amore indiscusso per un luogo che l'ha vista crescere e trasformarsi nell'adulta del presente, quel presente vissuto a Londra, la città della maturità, in cui ella può abbandonarsi, con serena nostalgia, al ricordo dei luoghi e degli affetti del suo passato. Anche se non manca, nella sua visione, un pacato struggimento per le contraddizioni che hanno caratterizzato e caratterizzano la città di Palermo e una certa indignazione nei confronti di chi ha deturpato la sua bellezza.

## 2.5 “PALERMO: GRANDE MADRE”: I ROMANZI DI GIUSEPPINA TORREGROSSA

Un altro punto di vista femminile nella rappresentazione della città di Palermo è quello di Giuseppina Torregrossa, anche lei palermitana di nascita, ginecologa di mestiere al Policlinico Umberto I di Roma e arrivata tardi alla letteratura, nel 2007 per l'esattezza, con il libro *L'assaggiatrice*. L'opera della Torregrossa è profondamente radicata nella cultura siciliana e palermitana, che ella scandaglia in tutti i suoi aspetti, regalandoci una visione “di genere” della cosiddetta *sicilianitudine*, concetto utilizzato da Sciascia per indicare le peculiarità di un certo tipo di letteratura ad opera degli scrittori dell'isola, come Verga, Pirandello, Vittorini, per citarne solo alcuni, che di fatto hanno occupato un ruolo di primo piano nel panorama letterario italiano e internazionale. È importante anche segnalare la presenza di un folto gruppo di autrici siciliane rappresentative di una letteratura strettamente legata all'isola, tra le quali, ad esempio, Maria Messina, Goliarda Sapienza, Angelina Lanza, non ancora studiate ed analizzate come meritano. Si è voluto quindi dare spazio, nel presente lavoro, alle opere di scrittrici siciliane che hanno saputo indagare e rappresentare con la loro sensibilità aspetti inediti e personali della città di Palermo, come abbiamo già visto con Dacia Maraini e Simonetta Agnello Hornby, a cui la produzione letteraria della Torregrossa viene accostata per l'affinità dei temi trattati, soprattutto per la presenza nei loro romanzi di figure femminili forti che tentano di scalfire lo stereotipo della cultura patriarcale dominante e che ribadiscono il proprio legame profondo con la Sicilia, ripensata e rivissuta attraverso la scrittura.

Scrittrice ancora poco conosciuta e studiata, incomincia a suscitare interesse negli studi letterari per la prospettiva da cui indaga la cultura siciliana e il suo territorio: il suo romanzo d'esordio è stato infatti oggetto di analisi in una recente tesi di dottorato dell'Università di Oviedo, pubblicata nel 2019, in cui viene approfondito il ruolo della donna nella cultura dell'isola attraverso i romanzi dell'autrice, con interessanti spunti riguardo all'interpretazione del già citato concetto di *sicilianitudine* da un punto di vista di genere:

Desde un punto de vista de género, la «sicilianidad» de “L'Assaggiatrice” se evidencia en el modo en el que la escritora presenta la esencia de su tierra natal, un enclave en el que muchas mujeres han asumido de forma innata los cánones

opresores de la sociedad isleña. Los personajes femeninos ocuparán, por tanto, un papel fundamental en la trama, si bien el relato también dará cabida a otros temas tan inherentes a la cultura insular como la gastronomía, el conservadurismo ideológico, la maternidad, el rol laboral femenino, la mafia, las relaciones afectivas entre mujeres y la emigración e inmigración sicilianas. (García Fernández, 2019: 20)

Il romanzo, ambientato nel paese di Tumminia, in provincia di Palermo, racconta la storia di Anciluzza, una donna di quarant'anni, abbandonata improvvisamente dal marito, che scompare senza lasciare traccia, e si ritrova sola con due figlie piccole a reinventarsi la vita. Nella storia narrata ritroviamo elementi che la scrittrice svilupperà nelle successive opere e che connotano la sua poetica: citando ancora García Fernández, esso è "un autentico epitome de la sicilianidad de Torregrossa en tanto que en él confluyen todos los aspectos que irán apareciendo en sus posteriores libros." (García Fernández, 2019: 24)

Le tematiche presenti nel romanzo, che si ripetono nella successiva produzione letteraria dell'autrice, sono le seguenti:

- 1) L'ambientazione in Sicilia e in particolare a Palermo (qui sostituita dal paese di Tumminia), che è elemento imprescindibile delle sue storie e che ricopre la funzione di città/personaggio, il più delle volte con la connotazione di città madre/matrigna.
- 2) La condizione di subalternità della donna che subisce l'oppressione di una cultura patriarcale difficile da sconfiggere, ma che viene messa in discussione da alcune delle protagoniste femminili, che pagano a volte con la solitudine il prezzo della loro "ribellione".
- 3) L'emancipazione della donna attraverso la scoperta della propria sessualità in opposizione alla cultura dominante.
- 4) La gastronomia siciliana come ambito privilegiato in cui la donna esercita il suo potere, con sfumature quasi "sensuali".
- 5) La religiosità vissuta ora come superstizione, ora come rituale necessario in cui ritrovare il senso di appartenenza all'interno della comunità.
- 6) La mafia, organizzazione incombente ed asfittica, vissuta a volte con fatalistica rassegnazione, con le inevitabili connivenze con le istituzioni, come si evince da alcuni passi del romanzo:

I dipendenti dell'ente acquedotto, d'estate, chiudono i rubinetti di distribuzione, e dicono che gli invasi sono vuoti, ma non è vero. Lo fanno per dare ai proprietari dei

pozzi la possibilità di vendere ai villeggianti a caro prezzo. Nel mese di agosto il vino costa meno dell'acqua. (Torregrossa, 2007: 136)

Anche la struttura del romanzo sarà utilizzata nelle opere successive, soprattutto per quanto riguarda la presenza costante della descrizione di piatti tipici della cucina siciliana, che la scrittrice indaga e regala ai suoi lettori con ricette dettagliate: ogni capitolo è infatti preceduto da una ricetta, che la protagonista Anciuluzza prepara sapientemente ai suoi avventori. La cucina è dunque l'elemento fondamentale che l'aiuterà a rinascere e a ritrovare una nuova energia nell'affrontare la vita: mette su infatti un ristorante dal nome "Odori e sapori", che le permetterà di andare avanti da sola, dopo l'abbandono del marito, e di rinvenire tutti quei sapori sconosciuti che al suo corpo erano stati negati, riguadagnando sicurezza e vitalità e recuperando un'intensa energia positiva, utile a proiettarla verso un nuovo futuro.

La stessa scrittrice in un'intervista racconta la genesi dei suoi personaggi femminili, radicati in una Sicilia ossimorica, per utilizzare ancora una volta la definizione di Bufalino ampiamente citata:

La Sicilia è terra di opposti, di contraddizioni che sfociano quasi sempre in fratture e mai in conciliazioni. Ho provato a raccontarla attraverso donne che agiscono a fasi alterne, ora sottomesse ora francamente vincenti: attraverso il sole crudele dell'estate che non fa sconti alle brutture ed esalta la bellezza, attraverso i profumi così intensi da diventar nauseanti. (Torregrossa, 2019: 2)

La maggior parte dei suoi romanzi sono comunque ambientati a Palermo, che racchiude in sé le caratteristiche della Sicilia tutta, "città gotica, culla di enigmi" (Ferlita, 2010: 5), come la definisce un'altra scrittrice siciliana, Silvana La Spina, autrice di un giallo pubblicato nel 1987 dal titolo *Morte a Palermo*, che qui non analizzeremo.

La Torregrossa non perde occasione di sottolineare l'amore e il legame con la sua città d'origine, dichiarato in ogni sua intervista, città che in quasi tutti i suoi romanzi assume il ruolo di protagonista della storia, divenendo città/personaggio più che semplice luogo di ambientazione delle vicende narrate:

Lo confesso io di Palermo non so fare a meno, e mi secca che qualcuno ogni giorno punti il dito contro di lei denunciandone difetti e buchi neri, che non sono il peccato originale della città, semmai dei suoi amministratori, al massimo dei suoi abitanti. (...) "Dimenticare Palermo": sarebbe questa la nuova parola d'ordine? Oh, Dio non

voglia che il futuro della letteratura palermitana cada nelle mani di una generazione di smemorati, ne saremmo rovinati, più di quanto la sovraesposizione mediatica non abbia già fatto. (García Fernández, 2019: 18)

A Palermo è ambientato il suo secondo romanzo, *Il conto delle minne*, del 2009, il cui titolo allude a un particolare dolce siciliano, dalla forma di un seno di donna, che si usa preparare durante la festa di Sant'Agata a Catania, il 5 febbraio. Ma il dolce della tradizione si confonde ambigualmente con l'elemento femminile, su cui ruota tutto il romanzo, le cui protagoniste sono caratterizzate da un seno prorompente, croce e delizia di loro stesse e dei loro uomini, simbolo del potere e della fragilità delle donne, che come la santa martire Agata, di cui si racconta la storia nel corso del romanzo, si ritrovano a patire per l'oltraggio al proprio seno a causa della malattia che le colpisce, quasi per contrappasso, in quello che hanno di più bello. Il romanzo è una saga al femminile, raccontata dalla nipote Agata, che ripercorre la storia delle sue antenate, con rapporti complessi con gli uomini con cui hanno unito la loro vita e con un'abilità culinaria trans-generazionale, che le vede abili cuoche del dolce che dà il titolo al romanzo: "le cassatelle dovevano assomigliare a seni veri, altrimenti correavamo il rischio di scontentare la santa, che, suscettibile com'era, avrebbe potuto toglierci la sua protezione" (Torregrossa, 2009: 23), dice Agata, che eredita dalla nonna l'arte culinaria. Il romanzo si apre con una descrizione di Palermo, che Agata evoca insieme al ricordo della nonna:

Camminavamo in silenzio, tenendoci per mano, le mie dita piccole annodate alle sue, torte dall'artrite e ruvide per i lavori di casa. (...) Seduta sulle ginocchia di mia nonna, troppo piccola per guardare fuori dal finestrino, mi lasciavo trasportare con gli occhi chiusi, riconoscendo le strade grazie a odori e rumori che, stratificati nella mia memoria, costituiscono oggi i miei ricordi più antichi. Il profumo delicato e persistente delle magnolie del Giardino Inglese, le urla degli ambulanti, le abbanniate dei pescivendoli, le cantilene dei fruttivendoli per invogliare i passanti ad acquistare arance, limoni, lumie, *l'ui ui uuu* lungo delle sirene che annunciavano l'ingresso delle navi nel porto, il puzzo nauseante dell'acqua limacciosa della Cala. (Torregrossa, 2009: 11-12)

La protagonista ripercorre con la memoria la storia della sua famiglia, delle donne che l'hanno popolata, della forza che le ha spinte avanti nonostante le difficoltà, testimoni del cambiamento della loro terra, della loro città, descritta nei minimi particolari, comprese le sue ferite e trasformazioni urbanistiche, il cosiddetto "sacco di Palermo" che anche nei romanzi della Torregrossa, come nelle scrittrici



precedentemente analizzate, rappresenta il punto di non ritorno di un degrado della città che rimarrà una ferita aperta nella percezione dei suoi abitanti: “Tutto intorno a noi erano sorti nuovi palazzi; le antiche ville erano scomparse, i giardini cancellati, gli alberi abbattuti”. (Torregrossa, 2009: 162) La distruzione di palazzi d’epoca a favore di alti edifici privi di personalità è stata infatti un’ecatombe, come ampiamente dibattuto dalla Maraini e dalla Agnello Hornby nei loro romanzi autobiografici. Come afferma Cancila nel suo libro su Palermo: “La mafia palermitana cominciò a partecipare alla torta della speculazione edilizia, ottenendone lucri mai realizzati in precedenza, che la rafforzavano notevolmente, in una fase in cui invece la mafia dei feudi era in dissoluzione.” (Cancila, 2009: 35)

Anche in questo romanzo quindi gli eventi esterni condizionano le storie personali dei protagonisti: la nonna Agata, a causa della malattia che le toglie a poco a poco la sua identità, l’Alzheimer, è costretta a trasferirsi dalla sua casa situata al centro storico di Palermo, in via Alloro, dove ogni angolo le apparteneva e aveva una sua storia, nella zona nuova della città, a casa della nuora Concetta, figlia del boss mafioso Ciccio Albella, che sulle speculazioni edilizie aveva fondato il suo impero:

Quando se ne andò dalla vecchia casa di via Alloro, la nonna dovette abbandonare gli oggetti accumulati nel corso degli anni e considerati inutili dalla nuora Cettina, la cui volgarità non mancava mai di concretizzarsi in comportamenti irrispettosi dei diritti altrui.(...) Il quartiere dei palazzoni tutti uguali, senza il forno delle signorine Zummo, i rintocchi delle campane della Gancia, il muro di palazzo Abatellis che la nonna guardava dalla finestra della sua vecchia camera da letto, le fece perdere il senso dell’orientamento, perciò smise di uscire di casa e la sua autonomia, quella che aveva difeso con le unghie e con i denti alla morte del marito, andò perduta nel giro di qualche mese. (Torregrossa, 2009: 95)

La nipote Agata vive invece l’appartenenza alla sua famiglia, alla sua terra, come una grazia e una maledizione. I sentimenti antitetici sono entrambi strettamente legati al rapporto con la città, di cui vive in pieno le contraddizioni e le difficoltà di un momento cruciale, gli inizi degli anni ’80, in cui la guerra di mafia aveva trasformato le sue strade in un campo di battaglia. Anche per questo decide di allontanarsene, quasi come da una madre che ha tradito e che mostra i segni della sua ambiguità e del suo degrado, così descritta dalla protagonista:

Palermo era una città dai colori forti e dalle tinte fosche. Passioni sotterranee la percorrevano in lungo e in largo alla ricerca di un varco per emergere. La città era come il corpo di una donna dalle minne lorde, perennemente eccitata, che nessuno vuole addingere. La gente, le strade, i palazzi sembravano in preda alle convulsioni. Mille piccole scosse facevano sobbalzare gli antichi vicoli della Vucciria, tante piccole onde agitavano il profilo delle montagne che la sovrastavano, certi giorni minacciose, altre bonarie e accoglienti. (...) Un'energia magnetica percorreva Palermo, faticando a trovare la via d'uscita. L'orgasmo arrivava all'improvviso ed esplodeva in un crimine che veniva poi ricordato per mesi e mesi. (Torregrossa, 2009: 169)

La descrizione di Palermo la caratterizza esplicitamente come una città/corpo, dalle membra disfatte e in preda agli spasimi della sua malattia, la mafia, che viene chiaramente citata dopo il ritratto sopra riportato: “La mafia finiva inesorabilmente per essere intrecciata alle vite di tutti e strettamente collegata al comune sentire.” (Torregrossa, 2009: 169) Questo elemento di ostilità, che caratterizza sempre più la città e rende insicuri i suoi abitanti, spinge la protagonista a partire per il “continente”, come si usava chiamare qualche anno fa le regioni del nord Italia, per studiare medicina e cercare la sua realizzazione come donna, lontano dai condizionamenti culturali e familiari, scontrandosi con la madre che è in disaccordo con la sua scelta, e dedicandosi alla cura degli altri per colmare il suo vuoto interiore, di bambina poco “curata” dalla madre, che a lei aveva sempre preferito i figli maschi. Ma a Palermo torna dopo la laurea in medicina, ripercorrendo i luoghi in cui era avvezza camminare con la nonna Agata, di cui le sembra ascoltare il rimprovero: “ma che ci sei venuta a fare? Questo è un posto dal quale si può solo provenire.” (Torregrossa, 2009: 205) Palermo viene ricercata dalla protagonista “per ricucire i pezzi del *suo* cuore rotto, per rivivere l'ammaliante bellezza di una città che neanche le speculazioni peggiori sono riuscite ad annullare.” (Torregrossa, 2009: 205) Anche nella Torregrossa il meccanismo della fuga e del ritorno in città, che vediamo ripetersi nella rappresentazione letteraria di Palermo ad opera di diversi autori, è un istinto di odio e amore che non trova una sintesi, una dicotomia che non si sana, di cui però, nonostante le disarmonie, i protagonisti della narrazione cercano di potenziare la parte positiva, che li fa tornare a cercare rifugio tra i vicoli della città. Il ritorno a Palermo di Agata fa però svanire il suo sogno di indipendenza, reso realtà nella permanenza nel “continente”. A Palermo, infatti, torna a fare i conti con la sua fragilità di donna che è destinata a soccombere a un destino di subalternità. L'incontro con Santino, un uomo rozzo e volgare, di cui inspiegabilmente si innamora, entrando in un vortice di dipendenza, la spinge a lasciare

il suo lavoro e a perdere la sicurezza che l'aveva contraddistinta e che l'aveva spinta lontano dalla città in cerca del suo destino. Agata infatti lascia il lavoro di medico e diviene schiava del suo uomo, che la visita ad orari fissi nella sua casa al centro storico di Palermo, la vecchia casa della nonna Agata, e lì vive quotidianamente la sua umiliazione e la sua sottomissione all'amante. Questo vortice di degrado culmina con la malattia familiare, il cancro al seno, che come una punizione divina la priva della sua connotazione più sensuale e la costringe a fare i conti con sé stessa. Da questa "menomazione" riparte però la sua voglia di riscatto. Ricomincia quindi a fare tesoro degli insegnamenti della nonna, rispolverando la ricetta della preparazione del dolce delle "minne", aprendo una pasticceria che diventa punto di riferimento della città. Qui incontra Maria, una ragazza spagnola, con cui instaura una relazione che la riconduce a sé stessa e le fa ritrovare la sua dignità di persona. Decide quindi di partire con lei a Barcellona e ricominciare con presupposti diversi e in un luogo diverso la sua nuova vita, consapevole della necessità di andar via da una terra "dalla quale si può solo provenire". Come scrive José García Fernández nel suo saggio sull'autrice:

Agata combate contra ella misma para poder forjar su propia identidad, para rebelarse ante la perpetua secuela del abandono que tanto la había martirizado. Su ilusorio debut como mujer independiente, tras el enfrentamiento disputado con su madre, se desvaneció con su actuación ante un posesivo amante que, casuísticamente, le dio la oportunidad de aproximarse e inspeccionar un lóbrego yo del que Agata se creía desprovista, pero que, en verdad, estaba enraizado en lo más profundo de su esencia siciliana. Su sabia huida a Barcelona no hizo más que calmar esta faceta, la ayudó a vivir en libertad con su querida amiga Maria, distanciada, esto sí, de una tierra extravagante que la había dotado de una cualidad que siempre portaría consigo: su emprendedora excentricidad. (García Fernández, 2019: 92)

### 2.5.1 LE INDAGINI DI MARÒ PAJNO

Ancora a Palermo si dipanano i misteri raccontati nei gialli “al femminile” della Torregrossa, che hanno come protagonista Marò Pajno, una commissaria che dirige il nucleo antifemminicidio della questura di Palermo. Il primo della serie è *Panza e prisenza*, del 2012, seguito da *Il basilico di Palazzo Galletti*, del 2018 e ultimo, del 2019, recentemente pubblicato, *Il sanguinaccio dell'Immacolata*.

Il momento della stagione preferito dai giallisti, come vedremo anche nei romanzi di Santo Piazzese, è l'estate in preda allo scirocco, quando “il caldo avvolge ogni cosa e la barocca festa di santa Rosalia ricopre le vie della città dei gusci croccianti dei babbaluci” (Torregrossa, 2012: 2), come l'autrice premette nell'introduzione a *Panza e prisenza*, sull'indagine dell'assassinio di un avvocato, che mette la protagonista anche sulle tracce di un latitante mafioso. L'*equipe* con cui la commissaria si ritrova a lavorare è composta da altri due colleghi, Rosario D'Alessandro, detto Sasà e Gaetano Lobianco, entrambi innamorati di Marò, occupati in un gioco di corteggiamento e seduzione che mette in evidenza i meccanismi e gli stereotipi a cui le donne, in Sicilia in particolare, sono soggette. Anche la protagonista oscilla tra la voglia di indipendenza e la tentazione di seguire il ruolo prestabilito di moglie e madre, che contrasta con il lavoro che si ritrova a esercitare ogni giorno, alle prese con i mille pericoli di una città difficile, in cui “le piccole violazioni sono il punto di partenza per crimini più gravi, creano l'abitudine all'inosservanza delle regole, forgiando personalità inclini a delinquere” (Torregrossa, 2012: 50), come afferma il collega Sasà, attento conoscitore della società siciliana e della cultura mafiosa.

La storia si snoda nel cuore di Palermo, piazza Politeama, dove si trova l'ufficio della commissaria Pajno, assegnata in una caserma “più tranquilla” per questioni di genere, come racconta la narratrice: “Sulla base di presunta debolezza dovuta alla specificità di genere, fu assegnata al commissariato Politeama, dove non succedeva mai niente.” (Torregrossa, 2012: 24) Ma dopo l'omicidio dell'avvocato viene offerta alla commissaria la possibilità di mostrare il suo talento: “Finalmente ho un'indagine seria. Lo sai che al commissariato Politeama ci puoi fare la muffa sulla sedia. (...) Ora c'è un omicidio eccellente, finalmente posso mettere alla prova il mio intuito.” (Torregrossa, 2012: 35)

La narratrice ci racconta la città e la sua *routine*, le sue strade, i suoi vicoli, tracciando una mappa perfetta degli incroci e degli isolati, guidando il lettore nel suo esatto itinerario verso i bar e le ottime pasticcerie presenti nel territorio. La centralissima piazza Politeama, vista dalle finestre del commissariato, viene così descritta dalla soggettiva della protagonista:

La piazza assolata era piena di gente. Palermo non si vuota mai, se non nel giorno di Ferragosto, e solo all'ora di pranzo. (...) Per sfuggire allo smog si incamminò verso via Principe di Belmonte, l'unica isola pedonale in tutta la città. (...) Si fermò al bar per una granita di gelsi, ottimo antidoto contro il caldo. (Torregrossa, 2012: 35)

La città si impone in tutto il suo tripudio di suoni, di colori e di odori, con le immagini idilliache delle sue “cupole che si tingono di rosa e azzurro al sole del tramonto” (Torregrossa, 2012: 36), l'aroma delle spezie del mercato Ballarò e il mare che esala la sua brezza da lontano, ma anche con lo squallore della periferia, dello Zen 2, uno dei quartieri più difficili della città, dove la commissaria si spinge per le sue indagini e dove lascia percepire tutto il degrado materiale e morale che vige in quei luoghi.

L'elemento folcloristico non manca nel romanzo con la descrizione della festa di santa Rosalia, uno dei momenti simbolo della città e uno dei rituali che suscita più interesse e tra i più analizzati nella sua rappresentazione, da quella dei viaggiatori stranieri del *Grand Tour* agli scrittori contemporanei, che non perdono occasione per inserirla nelle loro narrazioni, con la folla che si raccoglie nel centro storico, dalla cattedrale a Porta Felice, alla Marina, con le bancarelle di “babbaluci”, le lumache, prese d'assalto dai palermitani, ricetta che la Torregrossa, fedele al suo proposito di far “assaporare” al lettore la sua Sicilia, riporta tra un capitolo e l'altro:

I quattro canti di città sono un palcoscenico a cielo aperto. Lì si rappresentano le commedie e le tragedie palermitane. Lì si sarebbe svolta la parte principale della festa, su quel teatro, detto del Sole. (...) Le pentole colme di babbaluci emanavano effluvi di aglio fritto. Il vapore delle cucine ambulanti si mischiava allo smog formando dei rivoli scuri che colavano dai davanzali delle finestre e dalle balaustre di marmo. Sembrava che i palazzi piangessero. (Torregrossa, 2012: 45)

La città di Palermo per la narratrice continua ad interagire con le sue fattezze umane, in subbuglio per la festa della santa che liberò la cittadinanza dalla peste nel

1624 e che gli abitanti ricordano con un tripudio al quale nessuno si sottrae, di cui il rituale del cibo di strada e dei “babbaluci” che spandono nell’aria il loro odore di fritto è elemento peculiare imprescindibile.

Proprio nel giorno della festa Marò porta avanti le indagini recandosi nello studio della vittima, l’avvocato Maddaloni, per analizzare gli incartamenti a cui stava lavorando, alla cui ispezione si oppongono i colleghi, appellandosi al segreto professionale. È a questo punto che la commissaria si rende conto che Maddaloni appartiene a una casta di “intoccabili” e promette di ritornare presto nell’ufficio con il permesso di un giudice. L’autrice è abile nel descrivere i chiaroscuri della sua città, che in ogni narrazione del passato e del presente rileva le sue contraddizioni, le prepotenze dei più forti, l’impunità dei conniventi.

La narrazione continua con il festeggiamento privato della protagonista, che insieme al collega Sasà si reca a cena in una terrazza del centro storico, nella casa del collega Lobianco, da cui i tre osservano la processione di Santa Rosalia e durante la quale Marò prepara “i babbaluci”. Proprio nel corso della cena quest’ultimo confessa ai colleghi di essere gravemente ammalato; questa notizia spinge i due a formulare il desiderio di guarigione dell’amico mentre la santa si accinge a passare dal vicolo da cui arrivano le grida dei palermitani, immersi nei riti religiosi ancestrali propri della città:

Si sentì nella strada un tramestio seguito da un grido: E chi semu muti? Dalla folla si levò un boato: “Viva Santa Rosalia!” E dai marciapiedi di rimando: “Ogni passu e ogni via, viva santa Rosalia!”. L’invocazione è la stessa da secoli. (Torregrossa, 2012: 56)

La Torregrossa attraverso la voce narrante non perde occasione di confessare il suo amore per la città, nonostante gli inevitabili chiaroscuri, mentre osserva la celebrazione della festa a cui partecipano tutti gli abitanti, palermitani di nascita e d’adozione, compresi gli immigrati musulmani “con le spalle rivolte verso monte Pellegrino e i volti diretti alla Mecca”:

Un po’ discosta, su piazza Kalsa, santa Rosalia ancora in piedi sul carro che l’aveva portata in processione, sorrideva sorniona e benediceva compiaciuta i palermitani

tutti. Non c'è città più tollerante e accogliente, più rispettosa e comprensiva di Palermo. (Torregrossa, 2012: 51)

La seconda parte del romanzo, intitolata *La beffa*, si apre con la descrizione di un temporale estivo, quasi miracolo della “santuzza”, che dà tregua agli abitanti stremati dai lunghi giorni di scirocco:

Furioso e improvviso il temporale si abbatte sulla città, eterna bella addormentata. Le strade si allagano, i tombini saltano, i rami degli alberi si spezzano sotto il peso della pioggia. Le barche della Cala ondeggiano, cozzano l'una contro l'altra con un rumore di stoviglie, le campane di bordo suonano impazziti come vascelli fantasma (...) La frescura produce tuttavia sugli animi inquieti (*delle donne*) un inatteso effetto benefico. Ringalluzzite, aprono le ante degli armadi e osservano indecise la pila di sandali colorati, le ballerine di tessuto sgargiante. Passano le dita su lacci e tomaie, lustrano cinturini, saggiano ora un tacco, ora una stringa, scegliendo di indossare il paio più vecchio o il meno amato, tanto nessuna di quelle scarpe potrà resistere ai torrenti in piena che scorrono sui marciapiedi sconnessi (...) All'improvviso la pioggia cessa, come la rabbia degli innamorati di fronte alle moine dell'amata. Rimane sullo sfondo il mare, che sussulta come un bimbo esausto dopo un lungo pianto. (Torregrossa, 2012: 108)

Anche qui l'autrice, in una sorta di montaggio alternato, ci descrive la trasformazione della città e quella dei suoi abitanti, soprattutto femminili, in un processo di osmosi in cui Palermo ancora una volta assume quasi una fisionomia umana, di donna che subisce gli effetti impreveduti della pioggia, che la risveglia come una “bella addormentata”.

Il giorno di pioggia dà la forza a Marò di continuare la sua indagine e di spingersi fino a casa della vittima, in una aristocratica villa sul mare, ad Aspra. Qui la commissaria osserva i particolari delle stanze, del salone un po' *demodè*, e parlando con la vedova e con la figlia adottiva, Caterinedda, affidata ai ricchi coniugi senza figli da una famiglia povera dello Zen, intuisce che il delitto ha a che vedere con le relazioni familiari e che la vedova nasconde qualcosa. Nonostante la sua intuizione e la determinazione ad andare fino in fondo, si rende conto però di essere stata scavalcata nelle indagini e che la Squadra Mobile sta facendo un'investigazione parallela, scovando un colpevole di “comodo”, un posteggiatore abusivo, che viene arrestato come il vero esecutore del delitto. Ciò nonostante, continua ad indagare e scopre storie di incesti e degrado: l'avvocato, che abusava della figlia adottiva, è stato in realtà ucciso dal padre della ragazza, che aveva con la bambina una relazione incestuosa.

Decide però di non svelare la realtà dei fatti, per un senso di pietà nei confronti della vittima:

Volle sperare che l'onda tumultuosa dell'adolescenza potesse rigenerare l'anima e il corpo di Caterinedda, consentendole di diventare una donna libera e consapevole; *Vis sanatrix naturae*, pensò, almeno in parte rincuorata. (Torregrossa, 2012: 166)

Il romanzo si conclude con la morte del collega Lobianco, momento tragico che segna la fine dell'innocenza dei protagonisti e l'inizio di una storia d'amore tra Sasà e Marò, che si abbandonano al sentimento che avevano tenuto represso per rispetto del compagno, anche lui innamorato della collega. Nella descrizione della morte di Lobianco, la città partecipa al dolore quasi come una madre che si congeda da un suo figlio:

Morire a Palermo è doloroso, ma come si fa a dire addio alla bellezza? La città quella sera aveva indossato i colori più luminosi e odorava di fragranze orientali. Non si trattava di un atto di omaggio al questore, piuttosto dell'ultima cattiveria di una madre efferata verso un figlio che se ne andava. Dopo che lo aveva avvilito con le sue nefandezze per tutta la vita, ecco che nel giorno del commiato gli dava il meglio di sé, cosicché atroce sarebbe stato staccarsi dalle sue braccia. (Torregrossa, 2012: 185)

Una Palermo ancora sferzata dallo scirocco e dall'afa di un Ferragosto rovente è quella che viene raccontata nel secondo libro della Torregrossa che ha come protagonista la commissaria Marò, *Il basilico di Pallazzo Galletti*. Anche qui la trama poliziesca si intreccia con la rappresentazione di una Palermo sempre più sfaccettata, con le sue luci e le sue ombre e la sua bellezza che si insinua anche nei luoghi più degradati. La cornice narrativa del romanzo si sviluppa, ancora una volta, in un momento preciso dell'estate palermitana: dal 15 agosto, giorno dell'assunzione di Maria, al 4 settembre, giorno in cui si celebra la festa religiosa di Santa Rosalia con la cosiddetta *acchianata* sul Monte Pellegrino, dove si trova la grotta della santa.

In questo secondo romanzo la commissaria Pajno sta vivendo una storia d'amore con il collega Sasà, iniziata alla fine del romanzo precedente e giunta già al capolinea per incompatibilità tra i due, dovute principalmente alla confusione dei ruoli e al conflitto della protagonista che si sente divisa tra la voglia di maternità e quindi di un rapporto "tradizionale" e i ritmi a cui invece la costringe il suo lavoro. Inoltre, la



passione da parte di Sasà sembra spenta, cosa che mette in una seria crisi personale Marò Pajno, che si riscatta dal suo torpore grazie all'indagine a cui si dedica anima e corpo e ad un rapporto di "sorellanza", in cui riscopre la forza e la solidarietà delle donne che incontra nel suo cammino.

L'uccisione di una ragazza dell'alta borghesia palermitana, probabilmente per motivi passionali, residente in uno dei palazzi più belli di piazza Marina, Il palazzo Galletti del titolo, nel centro storico di Palermo, le dà l'occasione di indagare nella vita di una donna che per età e condizione rappresenta per la protagonista una sorta di alter-ego che l'aiuta nel suo processo di introspezione ed evoluzione:

Le pareva di indagare sulla propria morte. Ma perché si era tanto identificata con la vittima? (...) La vittima sembrava ossessionata da un bisogno di purezza. Pensò alla sua nuova casa che aveva voluto dipingere di un bianco assoluto e aggiunse anche quel colore alle cose che aveva in comune con la vittima. (...) Trentotto anni, (Giulia) aveva la sua stessa età, si sorprese la commissaria; e neanche un figlio, proprio come lei. (Torregrossa, 2018: 111)

Grazie a questa identificazione risulta più semplice alla commissaria la risoluzione del caso, ancora una volta da ricercare nelle relazioni personali della vittima, irretita in un rapporto d'amore/passione che le risulterà fatale. Il delitto avviene proprio il giorno di Ferragosto, "la giornata più triste dell'anno", come riflette Marò nel tentativo di ricostruire gli ultimi istanti di Giulia:

Avrebbe potuto passarlo (il Ferragosto) nella villa di Mondello con la sua famiglia, ma Giulia odiava le riunioni chiassose. (...) Era sola in casa, sola nel palazzo e sola persino nel quartiere. Il 15 agosto ogni palermitano che si rispetti carica sulla macchina parenti e fornelli e raggiunge il primo spazio verde fuori città. Le macchine bollenti si affollano fin dal mattino presto alle porte della Favorita, ammorbando l'aria del parco; il puzzo dei gas di scarico si somma a quello della carbonella, delle carni messe a cuocere, all'olezzo di cipolla che emana dalle ascelle sudate. Giulia provava pena per i suoi concittadini, ostaggi di riti fuori tempo. (Torregrossa, 2018: 57-58)

Le indagini di Marò in questo romanzo sono supportate da una serie di donne che incontra nel suo cammino e con cui instaura rapporti di complicità e "sorellanza": Marina, un'amica della vittima, con cui instaura una relazione di amicizia, Maria, un'anziana prostituta che staziona a Piazza Marina, giusto di fronte al palazzo dove abitava la vittima, la madre di Giulia, Margherita, e infine la magistrata Palumbo, che

l'appoggia incondizionatamente. Con la collaborazione delle donne riesce ad individuare il vero colpevole, la moglie dell'amante di Giulia, su cui il superiore di Marò, il commissario Bellomo, era reticente ad indagare, vista l'appartenenza dei colpevoli ad una famiglia potente. Bellomo si "accontenta" infatti di incolpare del crimine lo "scemo" del quartiere, che viveva sui tetti del palazzo e spiava la vittima, da cui era affascinato. Come afferma José García Fernández:

La autora de la novela no solo pone de manifiesto la histórica opresión del sexo femenino, sino que también saca a la luz el continuo aislamiento social sufrido por parte de los discapacitados y de los indigentes, personas que han tenido que sobrellevar una dura existencia en la que no siempre han podido vivir en las condiciones más salubres. (García Fernández, 2019: 329)

In questo secondo romanzo poliziesco la città campeggia con il ruolo di personaggio principale, disvelata al lettore nella sua essenza più vera e con i suoi numerosi contrasti: l'immondizia che invade le strade, l'afa che intorpidisce la mente, la sporcizia, la mancanza d'acqua in pieno agosto, ma anche l'imponenza dei suoi palazzi, il suo popolo multietnico, i suoi mercati colorati. Lo sguardo della narratrice percorre lo spazio urbano attraverso le inquietudini dei suoi personaggi, che con esso interagiscono alla ricerca degli enigmi di Palermo, una "città bella e morbosa", da osservare nella quiete della sera, quando "le cupole si stagliano brune contro l'orizzonte trasparente." (Torregrossa, 2018: 212). Una città/personaggio che dopo la soluzione del caso ad opera del commissario si libera dal calore che l'ottunde con una pioggia liberatoria e improvvisa che purifica l'aria e l'ambiente dagli olezzi morbosi e dal degrado:

La pioggia cadde violenta e si trasformò in grandine dopo pochi minuti, poi diventò sottile e infiltrante, e durò senza interruzione per ore. Dalle gronde veniva giù una cascata di fanghiglia. Sulle balate torrenti di liquami gorgogliavano i tombini. A notte fonda le nubi, esaurito il loro compito, si dileguarono verso est. Seguì un silenzio innaturale, poi si levò un sereno, una distesa di stelle lucide come argento, che vegliavano su una città grata e finalmente paga. (Torregrossa, 2018: 183)

Il terzo romanzo che ha come protagonista la commissaria Marò, divenuta nel frattempo vicequestora, dal titolo *Il sanguinaccio dell'Immacolata*, è ambientato, a differenza dei primi due, in una Palermo invernale e bagnata dalla pioggia. La vicequestora è alle prese con l'omicidio della figlia di un boss mafioso, Saveria Russo, uccisa nella pasticceria di famiglia, apparentemente per una rapina, disvelando poi nel

corso delle indagini ben altri retroscena. Nel romanzo la mafia è presente e indagata da vicino, con la definizione dei caratteri e degli stereotipi con cui viene di solito rappresentata, ma in questo caso non viene analizzata come organizzazione illegale che mina le istituzioni dello stato, bensì come detentrica di norme e regole atte a sacrificare gli anelli più deboli, ritenuti tali dalla cultura machista di cui si fa portatrice: le donne e gli omosessuali. Anche qui la Torregrossa, attraverso il suo personaggio, porta avanti la sua denuncia del sistema etero-patriarcale su cui si fonda la società, la siciliana in particolare, restituendoci un ritratto plausibile dei meccanismi che regolano la quotidianità in un contesto sociale e urbano conservatore, in cui numerose sono però le forze che mirano a scardinare le prepotenze e le sopraffazioni.

La vicequestora Pajno, responsabile della squadra antifemminicidio, porta avanti la sua battaglia in una città con la quale continua ad avere un rapporto viscerale e ambivalente e con la quale continua a identificarsi, sempre più città/personaggio, anzi, città/donna, come testimoniano le parole del questore che le affida l'indagine: "Palermo è fimmina fin nelle pieghe più nascoste del suo animo, e noi in questo senso vogliamo onorare il suo eterno femminile." (Torregrossa, 2019: 43) La sua sensibilità la porta, ancora una volta, a entrare dentro l'esistenza della vittima e a scandagliarne i segreti e la vita interiore, con un tentativo di *transfert*, come nel romanzo precedente, che la spinge ad indagare dentro sé stessa e i suoi percorsi esistenziali, trovando la forza per intraprendere un suo personale percorso di evoluzione. La città la "accompagna" nelle indagini e nelle sue elucubrazioni, partecipando attraverso le sue dinamiche e i suoi ritmi ora caotici, ora rassicuranti:

Il quartiere sembrava aver ritrovato una certa normalità. L'aria profumava di agrumi e legno bruciato. Le luminarie brillavano a fasi alterne. (...) I leoni all'ingresso della Favorita trasudavano goccioline di umidità ingrigite dallo smog. (Torregrossa, 2019: 62)

L'omicidio della donna avviene in una pasticceria nei pressi di Piazza Leoni, quasi vicino all'entrata della Favorita, quartiere di Palermo in cui pochi sono i resti della città storica, essendo stato tutto abbattuto e ricostruito negli anni della speculazione edilizia. L'azione si svolge dalla vigilia dell'Immacolata alla vigilia di Natale, periodo dell'anno concitato, in cui si acutizzano le tensioni interiori ed esteriori e la città si mostra nel suo aspetto invernale e malinconico:

Le prime luci del mattino faticavano a scalzare l'oscurità della notte appena conclusa. La cima del Monte Pellegrino era coperta da nubi compatte, il castello Utveggi galleggiava in quelle umide volute. Nessuno in giro; i palermitani nel giorno di festa se ne stavano al caldo sotto le coperte, sognando vincite miliardarie ai tavoli da gioco. (Torregrossa, 2019: 21)

La pioggia per quel giorno sembrava scongiurata, ch  il vento soffiava impetuoso dal mare, agitando le acque del Golfo - ora fitte crestine bionde si scorgevano in lontananza - e rimescolando la munnizza della citt . Buste di plastica e fogli di giornale danzavano caotici ai margini della strada, sbattevano contro i muri, si sollevavano in vortici. La polvere formava nell'aria mulinelli che si sfarinavano sui vetri. (Torregrossa, 2019: 78)

La citt  d'inverno, priva della solarit  che la contraddistingue, acuisce la malinconia consueta del periodo natalizio, a cui la protagonista si abbandona senza argini. La corsa alle feste, al cibo, agli incontri con amici e parenti, finisce per far saltare gli equilibri individuali e Mar  si ritrova pi  volte a perdere il suo centro, per ritrovarlo infine attraverso le arterie pulsanti della sua citt , che l'accoglie nel suo vortice rassicurante e le regala la sua bellezza, nonostante le contraddizioni:

A piazzetta Sett'Angeli Mar  sofferm  il suo sguardo sulla parete posteriore della cattedrale. La pioggia della notte aveva lavato via la fuliggine. Le tarise di pietra lavica rilucevano come specchi neri, la parete era una grande scacchiera di ebano e di alabastro. Le cupolette maiolicate sembravano passate a cera, i merletti delle torri un susseguirsi di soli artificiali. Mar  amava quel monumento di cui scopriva ogni giorno nuovi ghirigori, voluti, finestre, colonnine. E ogni volta si sorprendevo di quella bellezza cangiante con gli anni, ma sempre fedele a s  stessa. (Torregrossa, 2019: 105)

La Palermo della Torregrossa   una citt  che seduce, "bella e altera", che "sembra uscire dritta dalle mani di Dio" (Torregrossa, 2019: 190), che non perde occasione di assurgere alla sua funzione di "madre", nonostante i tratti di matrigna che, a volte, emergono dalle sue disarmonie.

### 2.5.2 LA MISCELA SEGRETA DI CASA OLIVARES

Nel romanzo *La miscela segreta di casa Olivares*, pubblicato nel 2014 da Mondadori, la Torregrossa ci presenta le trasformazioni della città di Palermo in un passato recente, il ventennio fascista e la Seconda guerra mondiale, durante la quale la città viene sventrata e privata della sua bellezza aristocratica, per lasciare il posto ai cumuli di macerie presenti in alcuni tratti del centro storico fino ai nostri giorni. La storia della città viene raccontata ancora una volta attraverso una figura femminile, Genziana, che, rimasta orfana di entrambi i genitori, durante il bombardamento che rase al suolo la città quasi alla fine della guerra, il 9 maggio del 1943, decide di ricominciare con le sue sole forze, portando avanti l'azienda di famiglia, una torrefazione sita in via Discesa dei Giudici, nei Quattro Mandamenti della città.

Nella prima parte del romanzo viene descritta l'infanzia di Genziana, nata a Palermo il 13 maggio del 1926, figlia di Roberto Olivares, il proprietario della torrefazione e di Viola, chiamata *la principessa*, che oltre ad aiutare il marito nella bottega, si dedicava a leggere i fondi del caffè per infondere coraggio e speranze agli abitanti già provati dalle difficoltà del ventennio: “La principessa dei Quattro Mandamenti ha tenuto in piedi un quartiere intero, dava speranza, consolava, sosteneva (...) Viola non ce la faceva a dare cattive notizie.” (Torregrossa, 2014: 52) La narratrice ci descrive una città ancora nel pieno del suo splendore, ignara delle ferite che l'avrebbero segnata durante la Seconda guerra mondiale:

Palermo era a quei tempi una signora aristocratica, dalle guance rosee, le labbra tumide, il volto espressivo, gli occhi languidi. Adagiata ai piedi di montagne protettive, bagnata da un mare salato e dolce al tempo stesso, si compiaceva della propria bellezza. Gli abitanti erano sottomessi, ma non asserviti. C'era margine per solidarietà e fratellanza, e la parola “famiglia” non aveva ancora un suono sinistro. L'aria era tiepida, i profumi delicati, Palermo non era più “felicissima”, ma era ancora una città felice. (Torregrossa, 2014: 35)

Palermo era ancora nel pieno della sua bellezza nel momento storico descritto dall'autrice e riusciva a infondere ai suoi abitanti allegria, atmosfera destinata a cambiare con la pesantezza del ventennio fascista. La Torregrossa ci descrive questa trasformazione attraverso il microcosmo della torrefazione, divenuta punto di riferimento dei difensori di Mussolini, che avrebbe presto trascinato l'Italia nella

sanguinosa guerra dichiarata il 10 giugno del 1940, momento “predetto” da Viola durante la lettura dei fondi del caffè. Due settimane dopo la dichiarazione di guerra, Palermo incomincia a subirne le conseguenze:

Cadde la prima bomba in città. Non ci furono morti. La signora Assunta e il nipotino Gaetano, un picciriddo di appena otto anni, passeggiavano in quel momento per la via Maqueda e si salvarono per miracolo. (Torregrossa, 2014: 74)

La guerra, oltre ad alterare e imbruttire la fisionomia della città, cambia anche la natura delle relazioni, minate dalla paura e dal senso di precarietà. Nella famiglia Olivares è la nonna Ortensia a prendere in mano la situazione e a infondere coraggio al resto della famiglia. Roberto e Viola, invece, sono ulteriormente provati dalla morte della figlia più piccola, Mimosa, già nata con una malformazione al cuore e ulteriormente debilitata dalle ristrettezze della guerra.

La città intanto continua a crollare sotto i colpi dei bombardamenti, sempre più feroci, tanto che viene insignita della Medaglia d'oro al Valor Militare come mutilata di guerra. La narratrice fa preciso riferimento a questo episodio, che segnerà ulteriormente il destino della famiglia: “Quella domenica, 9 maggio 1943, saremmo andati a Piazza Bologna per la cerimonia di consegna della medaglia alla città di Palermo. Mamma non ci voleva andare, si sentiva al sicuro solo dentro casa.” (Torregrossa, 2014: 118) Sarà proprio in questa occasione che i genitori di Genziana moriranno, dopo l'ennesimo bombardamento proprio quando la città stava celebrando la consegna della medaglia e si sentiva quasi fuori dalla guerra:

Non c'è modo di scegliere quando né dove finire i nostri giorni: se ne accorsero il 9 maggio del 1943 i palermitani che morirono dentro al rifugio di piazzetta Sett'Angeli, proprio quando la guerra sembrava alla fine. Nessuno sopravvisse al crollo di quei muri risibili, tirati su in fretta e furia con sacchi di sabbia e segatura tanto per giustificare i finanziamenti ricevuti dal governo centrale. (Torregrossa, 2014: 126)

Il romanzo continua con la narrazione dei momenti storici salienti che hanno cambiato il destino dell'Italia: lo sbarco degli alleati americani, il 22 luglio del 1943, la fine della guerra, il referendum per la repubblica. La città si ritrova a fare i conti con le sue perdite e le sue ferite:

La guerra aveva lasciato ovunque i segni della sua indiscriminata violenza: Palermo non era più una signora aristocratica dalle guance di porcellana, ma una prostituta ammalata e contagiosa. Era mancato ai medici che l'avevano soccorsa il coraggio di una cura drastica. La malattia era progredita velocemente, ma senza intaccare gli organi nobili: il cuore dove pulsa la vita e il cervello che ne regola le funzioni erano nel '46 provati, ma ancora forti. C'era energia in quel corpo che si decomponeva lentamente, ma il respiro stentava nei polmoni saturi di gas venefici. Le macerie, come ascessi non drenati, si incistarono nell'organismo delicato che era a quel tempo la città, e ancora oggi resistono in alcune vie: silenziose testimoni di un'epoca che nessuno ricorda. (Torregrossa, 2014: 161)

Città-corpo, la Palermo della Torregrossa, connotazione chiaramente esplicitata con la metafora dell'ammalata, una città che rinasce dalle ceneri e che guarda al futuro attraverso la forza e l'ottimismo delle sue donne, a cui la scrittrice rende omaggio nella sua narrazione, mescolando la finzione narrativa con la realtà storica di chi ha dato un'impronta determinante per la crescita della città e dell'isola:

Le donne dal canto loro si impegnavano a riportare la normalità nelle famiglie duramente provate dalla fame e dalla miseria, che i maschi erano scomparsi, ammazzati o emigrati. Smentendo il pregiudizio che le voleva deboli, si avventurarono alla ricerca di pane e lavoro. (...) Alcune erano conosciute in città: Anna Grasso<sup>51</sup>; Lina Colajanni<sup>52</sup>; Giuliana Saladino<sup>53</sup>; la maggioranza rimase anonima. Queste generose ragazze, in nome di Dio o della Libertà, imbastirono una storia minima ma grande, di cui oggi non si conserva memoria, e gettarono le basi per l'emancipazione delle figlie e delle nipoti. Furono loro a segnare il passaggio da "tu non esisti" a "io sono mia". (Torregrossa, 2014: 229-230)

Alla fine del romanzo è Genziana a farsi carico delle trasformazioni che ridaranno vigore all'azienda di famiglia e le permetteranno di costruire una propria identità, più forte e autonoma. Dopo le dure prove inflitte dalle vicissitudini della Seconda Guerra Mondiale, che ha colpito duramente la città di Palermo, Genziana si fa carico di un lavoro fino a quel momento considerato "maschile", prendendo il posto del padre Roberto nella creazione di nuove miscele, apprezzate dalla clientela, e dando lavoro alle donne del quartiere che infondono nuova energia all'impresa. Insieme alla sua ritrovata forza, riuscirà anche a saldare i conti con il suo passato sentimentale,

---

<sup>51</sup> Anna Nicolosi Grasso (1913-1986), antifascista e deputata del Partito Comunista Italiano, autrice di molte battaglie in difesa dei diritti delle donne.

<sup>52</sup> Lina Caffaratto Colajanni (1922-2020), protagonista di numerose battaglie politiche e sociali per la parità di genere.

<sup>53</sup> Giuliana Saladino (1925-1999), giornalista, scrittrice e politica italiana, militante nel P.C.I.; autrice di diversi libri sulla condizione della donna, tra cui "Essere donna in Sicilia" (1976) e "Terra di rapina" (1977).

libera di vivere il suo amore con Medoro, suo alter ego maschile, con cui si ricongiunge dopo le numerose battaglie combattute in difesa della giustizia e dell'uguaglianza.



### 2.5.3 CORTILE NOSTALGIA

Il romanzo corale *Cortile nostalgia*, pubblicato nel 2017, è ambientato tra il quartiere del centro storico dell'Albergheria e la città di Roma e qui la Torregrossa pone l'accento su una Palermo sempre più multietnica e "materna", che, pur con le sue numerose ferite, riesce ad accogliere e a contenere chi in essa cerca riparo. Come la stessa scrittrice afferma in un'intervista: "Il libro è un omaggio a Palermo, la città dell'accoglienza, ed è un percorso tra i sentimenti, quelli che non ti abbandonano mai, nemmeno nei momenti più difficili." (Torregrossa, 2017: 2) Il cortile del romanzo è quello di Piazzetta Sette Fate, nel quartiere Albergheria, in cui abita il protagonista Mario Mancuso, rimasto orfano a soli tre anni di entrambi i genitori durante il bombardamento che rase al suolo la città nel 1943, come Genziana de *La miscela segreta di casa Olivares*, e cresciuto dalla zia Ninetta "in una casa a due piani con un piccolo giardino, adiacente a un vecchio e pretenzioso palazzo, *struppato* dalle bombe." (Torregrossa, 2017: 13) Il linguaggio della narrazione, come si può evincere dal breve testo riportato, è il marchio distintivo dello stile della Torregrossa, che utilizza, come e ancor più che nei romanzi precedenti, termini mutuati dal dialetto, nel tentativo di riappropriarsi della lingua madre attraverso l'uso di espressioni che solo la lingua originaria può riempire di senso, in traducibili nell'italiano letterario. L'atmosfera distintiva di questo romanzo è quella del *realismo magico* che le stradine del quartiere antico sembrano ispirare: il nome *Le sette fate* ci rimanda ad una leggenda che la zia Ninetta era solita ripetere al protagonista da bambino: "Ntra 'stu Curtigghiu de li Setti Fati, nta la vanidduzza chi spunta n'facci lu Munasteru di Santa Chiara, vonnu riri ca la notti cci vinianu sette donni di fora, tutti una cchiu bedda di n'autra." (Torregrossa, 2017: 16-17) Le fate, le "sette donni di fora", donne forestiere, venivano nel cortile di notte per rapire i prescelti, facendogli vivere esperienze straordinarie, per poi sparire la mattina dopo.

Pur nel tono da fiaba dell'inizio del romanzo, non mancano le riflessioni realistiche e crude da parte dell'autrice su alcune complesse dinamiche della città: lo spazio urbano in cui si svolge parte della storia narrata è quello del centro storico di Palermo, che, come in altri romanzi qui analizzati, viene descritto come un luogo di degrado materiale e morale, in cui la lotta quotidiana per la vita richiede una forza interiore e capacità di difesa non indifferenti. È quello che il protagonista, rimasto

orfano all'età di tre anni, cresciuto con il dolore dell'abbandono e un acuto senso di solitudine, intuisce fin da subito:

All'Albergheria l'infanzia durava poco, già a quindici anni si era uomini fatti e finiti. Mario e i suoi amici si trovarono presto di fronte a un bivio: o sbirro o mafioso. (...) Mario che per sua natura non aveva alcuna inclinazione alla prepotenza, scelse di fare il carabiniere. –Un'altra vita è possibile” si ripeté deciso e tornò a studiare, ch  il diploma di terza media era indispensabile per entrare nell'Arma. (Torregrossa, 2017: 16-17)

Per questo chiede aiuto a Pietro Scuderi, *'u Prufissure*, perch  gli dia lezioni nelle materie fondamentali, con il quale instaura un rapporto di fiducia ed affetto, quasi paterno. La costruzione della sua vita prevede l'incontro con una donna con la quale potere rifondare il nucleo familiare che gli era stato negato. Proprio nel mercato di Ballar  avviene l'incontro fatale con Melina Scimeca, “una ragazza bella e infelice” che vive “a piazzetta Meschita, nel cuore della Giudecca, dove i nomi delle strade erano scritti in tre lingue diverse, a testimonianza del fatto che Palermo   sempre stata un calderone di popoli e culture.” (Torregrossa, 2017: 21) Dal primo incontro tra le bancarelle del mercato, si intuisce che convoleranno a nozze sicure. La ragazza per sfuggire a una situazione familiare infelice, in cui il padre-padrone ha un controllo su tutto, e Mario per avere finalmente quella famiglia che gli era stata negata. La carriera militare del ragazzo, perch , lo obbliga a partire per la capitale, lasciando la donna sola, nella casa del Cortile delle Sette Fate, a Palermo.

Il destino del protagonista   quello di convivere con una perenne mancanza: dei genitori, morti prematuramente, della zia, che l'abbandona ancora bambino, della moglie, con la quale non ha avuto il tempo di consolidare l'affetto e che rimane per lui un'estranea, e infine con la citt  di Palermo, che nonostante tutto assume qui la funzione di una “madre” accogliente, paragonata alla freddezza e frenesia della capitale:

A Roma Mario si sent  sperduto. La citt  era grande e l'atrio della caserma gli era sembrato immenso. Provava una costante e dolorosa nostalgia di Melina, di Palermo, della sua casa e persino dei fantasmi. (Torregrossa, 2017: 28)

La narratrice si sofferma sulla descrizione di questa mancanza , che diviene quasi sofferenza fisica per il protagonista nello spaesamento della grande citt  e nel ricordo

della città lontana: nel Cortile delle Sette Fate intanto la moglie incomincia ad adattarsi allo spazio modesto della casa, vagheggiando un benessere economico garantito dai soldi inviati dal marito ogni mese e il cui sogno proibito di agiatezza è rappresentato da una lavatrice ultimo modello che spera un giorno di poter comprare.

Mario nel frattempo ottiene il permesso di poter tornare a Palermo e consuma finalmente il matrimonio e dall'unione nasce una bambina, Maruzza, alla quale vengono diagnosticate malattie che miracolosamente scompaiono senza lasciare traccia, contribuendo a tratti a creare il clima fiabesco dell'inizio del romanzo: "Il tempo macinava gli attimi trasformandoli di colpo in anni. Della giovinezza aveva conservato però l'insensata fiducia nella magia." (Torregrossa, 2017: 75)

Il Cortile delle Sette Fate e tutto il centro storico di Palermo si arricchiscono di razze di immigrati provenienti da ogni parte del mondo e di colori. La scrittrice si sofferma a descrivere gli effetti positivi di questa integrazione:

In quegli anni, nel mandamento dell'Albergheria, cominciarono ad arrivare alla spicciolata stranieri dall'Africa e dal Bangladesh: Melina non si impensierì per quei musì neri, che si aggiravano disorientati nel quartiere. La tolleranza era una virtù cardine insieme alla solidarietà e alla riservatezza. (Torregrossa, 2017: 35)

Uno dei personaggi più singolari del romanzo è Madame Binah Kouruma, una donna africana arrivata nel Cortile Sette Fate perché attratta dalla leggenda del potere magico delle sue protettrici. La donna, chiamata da tutti Mamma Africa, è un punto di riferimento per gli abitanti di Ballarò, per i quali cucina le sue pietanze esotiche che danno sollievo alla nostalgia. Nella sua casa trova accoglienza Maruzza, già cresciuta, che sfugge alle inquietudini familiari per rifugiarsi nella cucina della donna, che le offre ogni tipo di prelibatezza:

In quel calderone di razze, la bambina ci stava bene e il suo carattere, a contatto con gente semplice, si sviluppava allegro e fiducioso: della vita le piaceva tutto, la sua casa pulita e profumata di buono; le grosse mura, che d'inverno emanavano un tepore rassicurante; il camino scuro di fuliggine, dentro al quale bruciavano ciocchi di legno e bucce di mandarino; il giardino che d'estate brillava come un arcobaleno fiorito. (Torregrossa, 2017: 129)

Anche se i riferimenti temporali sembrano vaghi, nel corso della narrazione vanno prendendo forma precisi dati cronologici che ambientano la storia in un arco

temporale di poco più di venti anni, dalla fine degli anni '50 fino al 1978, anno del rapimento Moro e del terrorismo, che segna una svolta importante nella storia della nazione. Le trasformazioni provocate dal trascorrere del tempo, però, solo in parte sembrano interessare la fisionomia della città, soprattutto nel centro storico in cui è ambientato il romanzo, sospeso in una dimensione quasi immanente e in cui sono ancora visibili gli effetti dei bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale. Ciò nonostante la narratrice ci descrive i segnali di un cambiamento lento che definisce meglio i contorni della città nel corso della narrazione:

La guerra era finita da più di vent'anni, eppure nel mandamento dell'Albergheria né le macerie erano state rimosse né i danni delle bombe riparati. Degli abitanti del quartiere i più abbienti se n'erano andati nelle zone nuove. Acquistate due camere e cucina con la cessione del quinto, avevano sepolto la loro memoria sotto un cumulo di mobili in stile. I poveri erano emigrati all'estero, la maggior parte in Germania e in Belgio, cercando fortuna negli altiforni e nelle miniere. (...) Le case intorno a Ballarò sembravano destinate allo spopolamento, se non fosse stato per gli immigrati che in quegli anni stavano aumentando di numero. (...) Trovavano alloggio temporaneo nella parrocchia di Santa Chiara, dormendo per terra in giacigli di fortuna, finché non occupavano un catoio abbandonato e lo rendevano abitabile. Gli interventi edili, fatti alla buona e con molta fantasia, stavano modificando la fisionomia del mandamento. Capitava che un muro tirato per ottenere una stanza sbarrasse dall'oggi al domani la strada, o che un vicolo si trasformasse in portico, o l'androne del palazzo in cortile. Si trattava di piccoli abusi, che nessun rappresentante delle istituzioni, da sempre assenti nel quartiere, avrebbero rilevato né impedito. D'altra parte, gli interessi economici si erano spostati oltre i quattro canti di città, dov'era in atto lo scempio della Conca d'oro. (Torregrossa, 2017: 120)

Anche in questo romanzo la narratrice accenna velatamente al cosiddetto “sacco di Palermo”, che foraggia la mafia con gli investimenti nell'edilizia.

La storia dei protagonisti si intreccia con gli eventi piccoli e grandi della nazione e della città, che ne cambiano i percorsi e contribuiscono alla loro personale trasformazione: il governo Tambroni, la repressione nelle manifestazioni in tutta Italia, le proteste del '68, il terremoto del Belice, l'uccisione di Moro da parte delle Brigate Rosse. Proprio con la figura di quest'ultimo si intreccia la vita di Mario Mancuso, che per sfuggire alla vita dura della caserma, per intercessione del parroco del quartiere Albergheria, don Gaetano, amico di vecchia data dell'onorevole, ottiene un incarico come guardia del corpo del presidente della Democrazia Cristiana.

Il romanzo segue una trama a volte contorta, con personaggi dagli esiti narrativi improbabili - come la storia di un amico del protagonista, Tacitedda, che da mafioso di quartiere diventa terrorista delle Brigate rosse -, ma tra tutti si staglia, ancora una volta, con i suoi chiaroscuri e la sua bellezza, la città di Palermo. La stessa scrittrice afferma “che la Storia e la cronaca sono state piegate e manipolate a fini narrativi” e che “in questo romanzo la verità è l’amore per Palermo, città che palpita e freme come una donna appassionata.” (Torregrossa, 2017: 315) La narrazione corale della Torregrossa ci mostra tutte le sfaccettature di una città che diventa metafora del mondo. Anche quando si sofferma su avvenimenti di degrado dai risvolti drammatici, come i delitti di mafia, gli “incaprettamenti”, o gli episodi di pedofilia nel quartiere Ballarò - in cui l’autrice riprende un fatto di cronaca degli anni ’80, in cui venne alla luce un giro di prostituzione minorile, sgominato con l’aiuto del parroco del quartiere, proprio come nel romanzo - mantiene sempre una luce di speranza. Sono le parole di uno dei personaggi del romanzo, suor Antonella, che mettono in evidenza la positività e l’energia della città, nonostante il degrado materiale e morale che la invade:

Sai cosa amo di questa città? Anche nella notte più cupa ho la certezza che la luce tornerà di nuovo. Negli altri posti dove sono stata avevo sempre paura che il buio potesse durare per sempre. (Torregrossa, 2017: 286)

La città, fedele alla sua etimologia di “Panormos”, “Tutto Porto”, assume qui chiaramente il ruolo di città/madre, come ribadisce la narratrice nella conclusione del romanzo:

Infine, c’era Palermo, che tutti accoglie e tutti assiste; la mamma che tiene aperte le porte anche nella notte, perché non si sa mai se qualcuno arriva; che tiene il fuoco acceso e una pentola a bollire, perché non si sa mai se qualcuno ha fame; che ha sempre lenzuola pulite, perché non si sa mai se qualcuno ha sonno; la mamma che capi casa quantu voli u patruni. Palermo: la grande madre.” (Torregrossa, 2017: 313)

La Torregrossa definisce dunque in maniera più marcata la caratteristica di terra madre che Palermo assume nell’immaginario letterario e che trova riscontro nella realtà quotidiana della città, in cui le connotazioni di accoglienza ed apertura, presenti fin dal toponimo, si concretizzano nei numerosi esempi di convivenza interculturale, che arricchiscono la vivacità delle sue strade e dei suoi vicoli.

## 2.6 PALERMO “CITTÀ OSTILE” NEI ROMANZI DI GIORGIO VASTA, GIOSUÈ CALACIURA E ROBERTO ALAJMO.

Il concetto di città intesa come spazio ostile ha dato vita negli ultimi anni a dibattiti e studi sulla percezione del disagio urbano in città sempre più disumanizzanti, in cui l'individuo isolato e anonimo non riesce a sentirsi parte di una collettività che percepisce come estranea, vivendo la sua lotta quotidiana per la sopravvivenza.<sup>54</sup> La letteratura e il cinema hanno contribuito allo sviluppo di questo concetto, presentando punti di vista molteplici sul tema dell'ostilità di differenti spazi urbani, in cui vengono ambientate le storie più varie, dove la città diviene protagonista della storia con cui interagiscono i personaggi. Eugenia Popeanga nel saggio sull'argomento presenta le diverse sfaccettature sul tema dell'ostilità in letteratura e nel cinema, offrendo interessanti spunti di riflessione e prospettive di analisi:

La literatura pone de relieve dos funciones destacadas por su valor estético: la ciudad como entorno que a un tiempo acoge y repele, la ciudad crisol de ilusiones, a la par que de muerte y degradación; y la ciudad personaje que llega a confundirse con los literarios, condiciona conductas, produce sentimientos o devora de forma monstruosa. (Popeanga, 2015: 9)

L'immagine di città ostile e disumana è stata, del resto, quasi un *leitmotiv* nella descrizione letteraria e cinematografica dei grandi agglomerati urbani del pianeta, in cui i conflitti risultano acuiti dalle disuguaglianze economiche e sociali, dalla solitudine, dai contrasti tra centro patinato e periferia, luogo di emarginazione per antonomasia, come accade, ad esempio, nella rappresentazione di città come Parigi, Londra, New York, presenti con queste connotazioni negative dal romanzo realista (nelle opere di Zola, Balzac, Dickens, per citarne alcuni) al cinema contemporaneo.

Differenti possono tuttavia essere i livelli di ostilità di uno spazio urbano: esso può oggettivamente presentare elementi respingenti, dovuti al degrado di alcuni quartieri, alla mancanza di spazi verdi e all'inquinamento atmosferico, alla pericolosità di alcune periferie in cui è facile essere aggrediti o derubati, alla presenza di una forte criminalità o del controllo del territorio da parte di organizzazioni mafiose, all'emarginazione e alla povertà di una fascia consistente della popolazione. È il caso

---

<sup>54</sup> Un punto di riferimento sull'argomento e sullo sviluppo del concetto di città ostile è il saggio a cura di Eugenia Popeanga, *La ciudad hostil, Imágenes en la literatura*, Editorial síntesis, 2015.

ad esempio, della descrizione delle città latino-americane, come risulta dall'analisi di José Prada Trigo nel saggio sopra citato:

Los textos literarios señalan también una serie de rasgos característico de la ciudad hostil. Uno de los ejemplos más paradigmáticos es el de la literatura latinoamericana, que pone en determinados casos al lector frente a un espacio agobiado por la miseria y la marginalidad. (...) La ciudad latinoamericana de mediados del siglo XX repelería al hombre y lo obligaría a vivir en los márgenes, de allí que las barriadas conformen el lugar en el que se desarrolla una lucha cotidiana que los hombres deben emprender para sobrevivir. (Trigo, 2015: 50)

Vi sono però altri modi di vivere e percepire una città come ostile, che non dipendono da connotazioni esterne, ma bensì da una percezione interiore, dovuta alla proiezione di un disagio interno contingente o ad un riflesso della propria personalità irrisolta. Come afferma Alba Diz Villanueva, nella sua analisi su Bucarest:

Si la ciudad es testigo de nuestro pasado; si, en su habitual condición de espejo, refleja muchas de nuestras turbaciones, de manera que nuestra experiencia en su interior depende no solo de factores externos, sino de todo lo que desde nuestra mente vertimos sobre ella, entonces no debe resultar extraño que la imagen de la ciudad hostil surja reiteradamente bajo formas diversas, tanto en el mundo real como en la ficción artística. (Diz Villanueva, 2015: 121)

Per quanto riguarda una certa rappresentazione di Palermo, descritta con i tratti di città ostile, è facile attribuire ad alcune prerogative storico-sociologiche della città il marchio intrinseco dell'ostilità, dovuto principalmente alla connotazione di città di mafia che da un certo momento in poi Palermo si è ritrovata a incarnare e che è stato ampiamente descritto e analizzato da una certa letteratura o una certa cinematografia, come vedremo più avanti nell'analisi del cinema ad essa ispirato. La diffusa illegalità, l'intensificazione del fenomeno mafioso con le conseguenti stragi e guerre di mafia, hanno sicuramente contribuito non poco ad accrescere questa connotazione e a far percepire la città come luogo ostile in cui non ci si sente al sicuro.

Nelle opere che analizzeremo qui di seguito, soprattutto nei romanzi di Giorgio Vasta, la percezione di ostilità non è però solo un concetto intrinseco allo spazio urbano in cui si muovono i protagonisti, ma si riferisce piuttosto ad una condizione interiore, ad una situazione asfittica di impaludamento da cui i personaggi stentano ad emanciparsi, se non con stoico distacco o una scelta di allontanamento fisico più o

meno definitiva. È il disagio che intravediamo anche nelle opere di Calaciura e Alaimo, permeate inoltre da un senso di straniamento che affiora nello snodarsi degli eventi, acuito dalle differenze socio-culturali presenti nel territorio, in cui è quasi impossibile la comunicazione tra gli abitanti, divisi in microcosmi separati in cui è irrealizzabile la condivisione, ingabbiati in caste isolate e in universi paralleli che non interagiscono tra loro: la Palermo benestante e “civile”, ad esempio, e la Palermo del sottoproletariato urbano, descritta a volte con connotazioni grottesche e quasi “animali”, come vedremo più avanti nella produzione cinematografica dei registi palermitani Ciprì e Maresco.

Come scrive Salvatore Ferlita, a proposito dei romanzi di Giorgio Vasta:

Lo scenario antropologico e insieme psicopatologico disegnato dall'autore, come quello urbano, sostanziato di discariche, rifiuti, sterpaglie, cadaveri di animali, trasuda dall'inizio alla fine disfacimento e putrefazione. (Ferlita, 2013: 50)

È questa dunque la Palermo ostile e sfaccettata degli autori di una certa narrativa recente che la ritrae, che ci forniscono un'altra visione nella percezione polisemica della città, testimoni di un disagio ancestrale che persiste ineluttabile, nonostante i timidi tentativi di emancipazione.



### 2.6.1 IL TEMPO MATERIALE DI GIORGIO VASTA

Questo senso di disagio viene espresso in tutta la sua pregnanza nei romanzi del palermitano Giorgio Vasta, che ne *Il tempo materiale* e in *Spaesamento* ci accompagna in una Palermo sofferente ed ostile, con la quale i personaggi si relazionano con una sensazione costante di malessere esistenziale.

*Il tempo materiale*, pubblicato nel 2008, è il romanzo d'esordio dell'autore, nato nel 1970, e oggetto d'attenzione della critica contemporanea, da Donnarumma a Luperini, in quanto testimone italiano di quella corrente dell'"ipermodernismo" che a partire dagli anni '90 ha mutato la fisionomia della letteratura internazionale. Per dirla con Donnarumma: "l'ipermoderno è la risposta e in parte la conseguenza disforica al postmoderno, poiché, esaltandone i colori, finisce per virarli al nero." (Donnarumma, 2014: 104) Quello che distingue l'ipermoderno dal postmoderno è, secondo il critico letterario, il ritorno a tematiche civili, ma senza l'ausilio delle grandi strutture ideologico-culturali in piedi fino agli anni '70. Egli afferma a questo proposito che "l'autore ipermoderno, per quanto possa interessarsi ai problemi del presente, è costretto a farlo da un punto di vista strettamente personale, senza un vero pubblico a cui rivolgersi, e senza alcuna legittimazione politica o sociale." (Donnarumma, 2014: 105) Tale passaggio dalla narrativa cosiddetta postmoderna a quella ipermoderna si collocherebbe a partire dagli anni Ottanta e come osserva Simone nel suo saggio sull'autore:

*Il tempo materiale* coglierebbe proprio il passaggio dall'epoca precedente a quella in cui viviamo, utilizzando come simbolo della trasformazione la vicenda Moro e ciò che a essa è legato; per questo, parrebbe esatto dire che il libro di Vasta rientra in un dibattito più ampio, che comprende riflessioni non solo sulla natura delle cose presenti, ma anche sul percorso che ha portato la società culturale ad assumere l'attuale conformazione. (Simone, 2018: 102)

Giorgio Vasta rappresenta quindi per la critica contemporanea un punto di svolta della narrativa, sia per la consapevolezza del ruolo delle immagini nella realtà dell'individuo, se è vero che "l'ipermoderno è un realismo consapevole che la realtà è mediata dalle immagini e si muove in questa direzione" (Donnarumma, 2014: 5), sia per la capacità di creare e trasformare lo spazio narrato con la forza del suo linguaggio, che scava dentro la realtà per estrarne l'essenza.

Ne *Il tempo materiale* la storia è raccontata con un linguaggio insieme lucido e visionario da un narratore omodiegetico, che è anche il protagonista del romanzo. La sinossi è la seguente: tre bambini di undici anni, affascinati dalle gesta delle Brigate Rosse, decidono di ripeterne in piccolo le gesta. Dopo essersi allenati per un'intera estate, al ritorno a scuola, in autunno, compiono vari atti di vandalismo e finiscono con l'imitare anche la più famosa delle azioni brigatiste, ossia il sequestro Moro, rapendo un loro inerme compagno di classe e progettando di rapire un'altra bambina, oggetto dell'amore del personaggio principale del romanzo, Nimbo.

Il protagonista ci introduce fin dalle prime pagine del romanzo nel suo universo angosciante, proiettato nello spazio urbano di una Palermo ostile, in cui ogni elemento contribuisce ad accentuarne le connotazioni, compresi i “gatti divorati dalla rinotracheite e dalla rogna, (...) scheletri storti, poca pelle tirata sopra; infetti.” (Vasta, 2008: 7) Qui, come dicevamo, lo scrittore ritrae la città in un momento storico preciso, il 1978, *annus horribilis* della storia italiana, in cui il terrorismo delle Brigate Rosse arriva al suo culmine con il rapimento e l'uccisione di Aldo Moro, allora segretario del partito di maggioranza, la Democrazia Cristiana, colpendo le fondamenta dello stato e minandone le sicurezze democratiche. La scelta di Vasta è strategica: da palermitano, ci racconta l'atmosfera di quegli anni in una realtà periferica e marginale, in una Palermo provinciale e distante dal cuore dell'Italia, da una Roma sempre più aggressiva e teatro di conflitti dai risvolti tragici per tutto il paese, ma in cui gli echi degli eventi nazionali giungono, come in ogni parte della penisola, amplificati e distorti attraverso la televisione, che ha qui un ruolo determinante.

Lo stesso autore in un'intervista spiega il motivo della scelta di un momento storico preciso e simbolico: “L'idea era quella di intendere il 1978 come un tempo critico e contemporaneamente come un tempo farraginoso, ipersensibile, una specie di stato di attivazione della storia, un anno da cui una generazione è stata profondamente sedotta.” (Vasta-Miccoli, 2008: 40) L'intento dell'autore però non è quello di scrivere un romanzo storico sugli eventi di quegli anni, bensì di fornirci un punto di vista straniato della realtà, attraverso lo sguardo e il racconto di un preadolescente, testimone indiretto degli eventi attraverso la televisione e i discorsi degli adulti. Il protagonista infatti, figlio di genitori della media borghesia palermitana, che come nel resto d'Italia viveva attonita l'orrore di quegli anni, decide insieme a due compagni di

scuola di imitare le Brigate Rosse, mettendo in atto una serie di azioni destabilizzanti in una *excalation* pericolosa che si conclude tragicamente. Ovviamente non è l'ideologia delle B.R. che i ragazzini introiettano o condividono, ma il gusto dell'azione eversiva in sé, per distinguersi da un conformismo che disprezzano. La storia è raccontata dallo stesso ragazzino, che mostra nel racconto una lucidità inquietante per uno della sua età e con un linguaggio da adulto, intriso di intellettualistico disincanto.

I personaggi non hanno nomi, o meglio vengono nominati con epiteti simbolici: la madre, detta lo *Spago*, il padre, detto la *Pietra*, il fratellino, chiamato il *Cotone*. E infine il narratore protagonista, che assumerà il nome di battaglia di *Nimbo*, quando insieme ai due compagni *Volo* e *Raggio* deciderà di dare una svolta alla propria vita. Nel romanzo d'esordio di Vasta la storia nazionale si fonde con il disagio individuale, il cui correlativo oggettivo diventa la città di Palermo, nelle disarmonie antitetiche del suo spazio urbano: dal quartiere anonimo e borghese di Nimbo, dove prevalgono palazzoni di cemento, che connotano lo spazio quasi come un "non luogo", al centro storico degradato, più in sintonia con lo stato d'animo del protagonista, sebbene questo nichilismo risulti stridente nell'interiorità di un ragazzino di undici anni.

Dagli animali, al quartiere, agli abitanti della città, ogni elemento viene descritto dal narratore con tratti respingenti: il gatto rognoso e cieco, chiamato "lo storpio"; il quartiere residenziale di Villa Sperlinga, che nel 1978, anno in cui è ambientato il romanzo, è un covo di eroinomani, i cui alberi "sono pieni di cavità, sul tronco e tra le radici, e nella cavità sono nascosti i sacchetti di eroina" (Vasta, 2008: 26); il proprietario di una cartoleria con paralisi celebrale "che si muove contorcendosi"; la strada che percorre per andare a scuola, in una Palermo grigia e oscura, "tra le scorie invernali delle buganvillee secche, i corimbi rossastri a macerare ai bordi dei marciapiede, nei ristagni di pioggia." (Vasta, 2008: 21) Ogni descrizione dello spazio circostante contiene una sfumatura negativa che non accenna a stemperarsi nel corso del romanzo, la cui storia è di per sé sconvolgente e tutto concorre alla creazione di un senso di malessere che accompagna il lettore dall'inizio alla fine. Anche la presentazione che il protagonista fa di sé e dei compagni di scuola con cui darà vita al folle progetto di imitare le gesta delle Brigate Rosse, è piena di aggettivi che mettono in risalto la disarmonia stridente della narrazione: "undicenni lettori di giornali,

ascoltatori di telegiornali. Della cronaca politica. Concentrati e abrasivi. Critici, tetri. Preadolescenti anomali” (Vasta, 2008: 22).

Vasta è attento alla ricostruzione sociologica di Palermo e dell'Italia alla fine degli anni '70, età della lotta armata, dell'ideologia stantia, della società che reagisce imponendo le sue regole di conformismo, e questi stimoli contrastanti si insinuano nell'immaginario del preadolescente undicenne, che utilizza il linguaggio di un trentenne politicizzato, il linguaggio freddo dei comunicati delle Brigate Rosse a quell'epoca riportati in ogni telegiornale e in ogni quotidiano. Nel contrasto tra una Roma lontana e tragica, luogo in cui si fa la storia, mitizzata dalla T.V. nazionale e una Palermo noiosa e decadente, prendono forma i piani funesti dei ragazzini. La storia nazionale si insinua nella realtà periferica, trasformandola progressivamente. Come afferma il protagonista narratore:

Anche se qui a Palermo non c'è così tanto dolore, a marzo qualcosa si è allentato, è andato fuori fase, lo si capisce dalle conversazioni a cena - si mangia con altri corpi, oltre ai nostri seduti a tavola, si mangia con i brigatisti, con i loro fantasmi affamati - ma la tensione è forte in quel momento, durante il telegiornale e ancora per un'ora; poi i fantasmi spariscono: resta una tensione di seconda mano, periferica. (Vasta, 2008: 75)

Per citare ancora Donnarumma:

Vasta non ha la pretesa di raccontare la Storia: racconta come l'immaginario patisce la Storia. *Il tempo materiale* sceglie perciò la metafora: costruisce un'allucinata verosimiglianza (o un'inverosimiglianza credibile) che dilata i fatti in incubo e rinuncia alle angustie di una resa strettamente naturalistica. Così, sebbene il narratore sia un undicenne, i suoi discorsi non sono affatto l'imitazione di un discorso infantile o regressivo: Nimbo è un «non-ragazzino» «ideologico, concentrato e intenso» che vede con gli occhi di un preadolescente e parla con le parole di un adulto; mentre ai gesti compiuti e ai crimini commessi si alterna il dialogo immaginario con oggetti o animali, che dà spazio all'angoscia quando non ci può essere una coscienza piena e lucida. Vasta inventa così un punto di vista che è insieme interno alle cose e straniato: fa parlare cioè il trauma, che vede e non comprende, ha gli occhi sgranati sulla cosa e la testa altrove. Il vero tema del *Tempo materiale* è la colpa. Tutta la storia dei tre ragazzi è uno spostamento del terrorismo dal campo della cronaca a quello dei fantasmi. La scelta di personaggi ancora bambini non vuole tanto smascherare la puerilità della lotta armata, quanto mostrare come l'immaginario del terrore penetri in modo feroce in chi è più indifeso. (Donnarumma, 2019: 2)

Anche i segnali che manda la città, una Palermo “deforme e allucinata” (Ade Zeno, 2008: 2), insieme personaggio e cornice della storia, sono segnali di disfacimento, come si evince dalla descrizione dettagliata dei suoi quartieri, soprattutto del centro storico:

Il centro di Palermo è la geena di fuoco. Dove non si deve andare. E del resto non ci si va mai, non ce n'è motivo. Ci sono passato qualche volta in macchina con la Pietra, ho visto poco. Scrostature, squarci nei muri. Un paesaggio geroglifico. Il centro della terra. (...) Arrivati ai Quattro Canti andiamo a sinistra e dopo via Roma di nuovo a sinistra. Entriamo nel mercato, tra i macellatori, nei vicoli, tra i budelli. I banchi sono vuoti, le saracinesche chiuse. Smobilitazione. L'aria è umidissima, sa di fradicio. Abbandonato in un angolo c'è un pezzo di fegato animale, viola e rosso. (...) Accanto al fegato c'è un sacco dell'immondizia sfondato. Un animale nero. (...) Dal mercato sbuchiamo in piazza San Domenico. Al centro di via Roma c'è un cane morto. (...) È in agonia dico. (...) Al centro della carreggiata, accanto al cane, ci sono due ragazzini. Sono di qui, non sento, ma sono sicuro che parlano in dialetto. Uno si china sul corpo, lega una corda a una zampa, lo trascina fino al marciapiede. L'altro prende dei fiammiferi, li accende, li getta sul cane. (...) Dal ventre del cane sale un fumo grigio, dopo qualche secondo si vede anche il fuoco. (Vasta, 2008: 57-58)

Le immagini sconcertanti del corpo del cane dato alle fiamme da ragazzini cinicamente divertiti e raccontate dallo sguardo impassibile del narratore, immettono il lettore in una dimensione da incubo, in cui lo spazio urbano si configura sempre più come luogo infernale e di perdizione, senza alcun barlume di un possibile riscatto. Vasta, attraverso il suo giovane protagonista, si sofferma con sguardo attento su questa parte della città e sui suoi abitanti, sviscerandone ogni elemento con lucido distacco, rimarcando sensazioni e suoni, tra cui quello “gutturale” e sguaiato della lingua del palermitano dei quartieri degradati, che in questa ossessione per il linguaggio del narratore diviene l'emblema di una comunicazione animalesca, preistorica:

Fermi nei vicoli, al centro dei catoi, ci sono i palermitani. Parlano gutturali, gastrici, una continua raschiatura di parole, nella gola e nella pancia. Esclamano. Il palermitano è una lingua esclamativa. Accade qualcosa, un fenomeno qualsiasi, e il palermitano comincia subito il suo assedio. Spesso è una sola frase ripetuta modificando l'intonazione, in litania dinamica, rilanciando, rincarando, così che il fenomeno si riduce alla sua più originaria e autentica natura di scandalo. Ma sempre nella minaccia, nella rabbia, perché per il palermitano dialettale ogni fatto è orrore. (Vasta, 2008: 59)

Il protagonista si muove da estraneo nel degrado del centro storico della città, appartenendo alla cosiddetta “Palermo bene”, abitante di una zona della città lontana

da un centro popolare e ferino. Come scrive Ferlita nel suo saggio: “si tratta di una città spaccata in due, con una specie di superfetazione moderna e borghese che si contrappone velleitariamente a un’anima ancestrale di primordiale ferocia.” (Ferlita, 2013: 48) Estraneo ai “suoni gutturali” del dialetto palermitano e incline ad esclamazioni innocue come “accidenti” e “perbacco”, il ragazzo, tuttavia, proprio nel centro storico della città vive la prima esperienza di iniziazione alla trasgressione. Tra i vicoli del mercato della Vucciria, infatti, il suo amico e compagno di classe Scarmiglia, che assumerà il nome di battaglia di *Volo* e sarà il leader del gruppo, ruba dal furgoncino di un venditore ambulante dei pacchi di sale, per il gusto di sentirsi colpevole. I tre ragazzini esorcizzano la paura di un luogo “estraneo” e *off limits* per gli abitanti della zona bene, con un furto. E quando il protagonista chiede al compagno se non abbia paura di essere scoperto e punito dagli abitanti del posto, egli risponde: “Non ho paura di loro. Perché io parlo in italiano. Io, noi tre, parliamo in italiano.” (Vasta, 2008: 62) Ciò di cui incominciano a prendere coscienza i personaggi fin da subito è “il piacere del linguaggio”, utilizzato come un’arma e un segno di superiorità, come la capacità di elaborare il pensiero attraverso la narrazione e non solo attraverso l’esclamazione di “suoni gutturali”. Questa consapevolezza li porta ad ammirare il linguaggio per eccellenza che diventa azione, quello delle Brigate Rosse. L’antitesi tra forma e sostanza, tra parola e immagine, è qui ancora più accentuata nella descrizione del centro storico di Palermo, la cui immagine degradata si sovrappone al racconto: il corpo del cane carbonizzato, i tuguri intravisti dalle finestre semi socchiuse, la fontana di piazzetta Garraffello, capolavoro del XVI secolo, pulita con l’acido muriatico, il cui odore si spande aspro per le strade lastricate e scivolose, assumono maggiore icasticità nel racconto disincantato del protagonista

Questo viaggio iniziatico nel cuore della città è il catalizzatore inconsapevole delle azioni successive. I ragazzini stabiliscono di passare all’azione, di incidere con le parole sulla materia, sulle cose. Decidono quindi di mettere in atto una serie di azioni rivendicative, proprio come le “mitizzate” B.R., fino al rapimento di un compagno di classe, di nome Morana: il riferimento al rapimento Moro è qui più che evidente. Morana è il “prescelto” perché è debole: rappresenta il capro espiatorio, l’agnello sacrificale che dà un senso alla loro colpa, “l’incarnazione del male innocente” (Vasta, 2008: 74), perché “essere colpevoli è una responsabilità”, così come, nel ragionamento dei ragazzini “le Brigate Rosse si stanno assumendo questa responsabilità” (Vasta,

2008: 77), rispetto a coloro che puzzano “di quell’acqua terribile che agonizza nelle acquasantiere delle chiese.” (Vasta, 2008: 85)

Per agire indisturbati nel portare a termine i loro piani, i ragazzi inventano un alfabeto fatto di gesti, l’*alfamuto*, formato da 21 movimenti scimmiettati dalla televisione e il cinema di fine anni ’70 (ad esempio il Celentano di *Yuppi Du*, John Travolta de *La febbre del sabato sera*, il ballo di Cochi e Renato, Nino Castelnuovo che salta la staccionata nella pubblicità dell’Olio Cuore) con cui comunicano nelle situazioni di emergenza per non essere scoperti. Il sodalizio tra i tre ragazzi si rafforza man mano che emergono i tratti distintivi con cui marciano la propria distanza dal mondo che li circonda e che disprezzano sempre di più. Decidono quindi di dare vita inizialmente ad una serie di atti vandalici nella loro scuola, firmandosi con la sigla N.O.I. (Nucleo Osceno Italiano); poi il livello delle azioni si fa sempre più pericoloso, con l’incendio della macchina del Preside, che provoca il ferimento grave di un passante; infine, decidono di rapire Morana, l’ultimo della classe. Il rapimento è preparato con cura: dopo una serie di pedinamenti, in cui lo sorprendono a girovagare da solo per la città, fino ad arrivare all’Orto Botanico, dove si sofferma a guardare il leone in gabbia con cui proletticamente si identifica, viene attirato nella trappola e portato, quasi senza reagire, nella prigione improvvisata. Come osserva Giorgio Simone nella recensione del romanzo:

Le indagini sulla sua sparizione addirittura procedono a rilento proprio perché nessuno si è mai interessato a lui. Morana è un animale in gabbia, loro si limitano ad osservarlo e percuoterlo. La violenza che rovesciano sul compagno non è brutale: si limitano a fargli pressione addosso. È una violenza “silenziosa”. E silenziosa è la sua morte. Da quel momento, Volo e Raggio credono di essere onnipotenti. (Simone, 2018: 104)

È a questo punto, però, che il protagonista inizia a distanziarsi dal leader Volo, che decide di entrare in clandestinità e rapire la compagna sordomuta di cui Nimbo è innamorato, la bambina Creola. Sarà lui, alla fine a sventare il piano del rapimento e a ritrovare, forse, la sua innocenza, grazie ad un pianto liberatorio:

Nel silenzio di quest’ultimo minuto, accovacciato davanti al corpo accovacciato del mio amore, del mio amore immemore, del mio amore reale e inventato, del mio amore creolo, creato, ascolto il rombo futuro della materia che mescola in me e in lei le stelle alle ossa, il sangue alla luce, il rumore della trasformazione infinita della

materia in dolore e del dolore in tempo. Ed è solo adesso, quando nella fabbricazione della nostra notte le stelle esplodono nel nero, che alla fine delle parole comincia il pianto. (Vasta, 2008: 317)

È proprio nel passaggio dalle parole alla “materia”, ai fatti, che il protagonista si volge ad un recupero di quell’empatia che lo rende finalmente umano, lasciandosi andare in un pianto liberatorio. Come afferma Luperini:

Come è evidente, qui il momento conclusivo della trama- dunque dell’azione narrativa-, che coglie il passaggio dal superomismo terroristico all’umano dolore e all’umano pianto del protagonista, viene come avvolto e nascosto all’interno di un piano filosofico-metafisico in cui non è difficile riconoscere un tratto specifico della tradizione culturale siciliana. (Luperini, 2010: 3)

Come in *Ciaula scopre la luna* di Pirandello, anche qui un pianto catartico e liberatorio riscatta il protagonista e lo avvia verso una nuova nascita, lasciando intravedere, forse, una blanda via di salvezza, pur nella visione cupa, alimentata dal cinismo della parola, dello spazio ostile di una Palermo feroce.



## 2.6.2 LA PALERMO “STRANIATA” DI SPAESAMENTO

In *Spaesamento*, pubblicato nel 2010, la percezione di Palermo come città ostile prende forma dalla narrazione in prima persona dell'autore, che è anche personaggio del racconto. Vasta sceglie ancora Palermo come oggetto della sua indagine, in un momento storico differente dal precedente romanzo, che raccontava la città negli anni Settanta, indagando invece il presente storico dell'era Berlusconi, che l'autore decide di analizzare attraverso un'angolazione periferica, ma non meno illuminante, in una Palermo ancora una volta metafora dell'Italia intera. Attraverso l'analisi dei personaggi che gli capita di incontrare, l'autore cerca di “scrutare l'articolarsi dei fenomeni” (Vasta, 2010: 12), tentando di fornire quasi un documento antropologico sulla città e i suoi abitanti. Come il protagonista de *Il tempo materiale*, egli vuole comunicare al lettore la sua riflessione sul presente attraverso l'analisi dello spazio in cui avvengono gli eventi. Ma a differenza del suo romanzo d'esordio, qui l'autore non ha una storia da raccontare se non la personale riflessione sullo spazio/tempo della sua città, che nel corso della narrazione si fa sempre più onirica e visionaria. L'opera non si può definire un vero e proprio romanzo, ma, come afferma Silvia Costantino in un'intervista all'autore:

Una sorta di ibrido, a metà tra il saggio, racconto o diario di viaggio, sospeso tra sogno e incubo. Forse, quindi, il primo spaesamento che l'io narrante condivide con il lettore è quello della comprensione, della cattura e dello sviluppo di una così composita materia narrativa. (Costantino, 2010: 398)

L'autore/narratore Vasta racconta del suo ritorno a Palermo per soli tre giorni, sufficienti per sperimentare la sensazione contraddittoria di estraneità e appartenenza a un mondo che gli risulta difficile comprendere e che tenta di analizzare oggettivamente, servendosi della forza di un linguaggio forbito e plastico, che modifica gli oggetti in cui si imbatte e a cui tenta di dare un nome. Lo spaesamento è più banalmente un sentimento comune a molti che si ritrovano a vivere distanti dalla propria città e che dopo tempo vi fanno ritorno, condizione esistenziale che è frutto della non condivisione di certe dinamiche quotidiane vissute altrove e che non si riconoscono più in uno spazio un tempo familiare, ma che nel presente perde questa caratteristica. Lo stesso Vasta afferma nel testo di non vivere a Palermo da quindici anni e di tornare in città con una frequenza irregolare, nel caso specifico, descritto dal

romanzo, egli racconta di farvi ritorno dopo dieci mesi di assenza. Lo spaesamento di Vasta è però una condizione esistenziale che trascende il contesto contingente e che si estende fino a divenire una condizione universale. L'autore torna nella sua città "senza nessun progetto, nessuna intenzione, soltanto il bisogno di ridurre tutto al minimo" (Vasta, 2010: 4) e aggiunge ancora che il motivo di questa pausa, che decide di trascorrere nella sua città natale, è dovuto al fatto che "gli ultimi mesi di percezione delle cose sono stati esacerbazione e smaltimento, l'esperienza incomprensibile di un luogo, l'Italia, che è mortificazione di ogni impulso." (Vasta, 2010: 4) Vasta, fin dall'inizio, estende la sua esperienza personale a una condizione esistenziale comune a tutti, fortemente critico nei confronti di una nazione in preda all'effimero, in cui stenta a riconoscersi e a sentirne l'appartenenza. Palermo, che rappresenta sempre più una sineddoche dell'Italia, parte del tutto, esaspera queste sensazioni anziché smorzarle e l'autore tenta di dare un nome ai sentimenti contrastanti che prova non appena mette piede in città, un misto di rabbia e malinconia, come spiega ancora all'inizio del testo:

Quando recupero il bagaglio e mi avvio verso il pullman che porta in città ho addosso un sentimento che è come una categoria affettiva, la rabbia del ritorno, e lungo la strada, seduto truce con la testa contro il finestrino, sento questa rabbia trasformarsi in malumore, un siero grigio che mi scorre dentro lentamente, e poi il malumore si liofilizza in malinconia e la malinconia, appena in via Libertà scendo dal pulmann, è già diventata natura, il sentimento normale del tempo che trascorro a Palermo. Una rabbia bianca. (Vasta, 2010: 4)

Anche il tentativo di ritrovare uno spazio familiare in cui potersi orientare e riconoscerne gli oggetti rassicuranti, con la loro identità consueta, risulta già dall'inizio frustrato. Man mano che l'autore si inoltra nella realtà della sua città, incomincia a sentire la sensazione di "spaesamento" che dà il titolo al suo scritto. Non l'aiuta la condizione meteorologica della stagione estiva, particolarmente violenta a Palermo, quando la città esprime tutte le sue connotazioni negative per il caldo afoso e le strade semideserte e roventi, in cui è difficile trovare sollievo, soprattutto nei palazzoni di cemento della zona nuova della città, che l'autore aveva già descritto nel precedente romanzo, dove manca il verde e dove anche "le aiuole di cemento", costruite vicino ai marciapiedi, hanno "dentro terra e pietrisco, niente fiori né piante." (Vasta, 2010: 4) Romano Luperini, nella sua analisi al romanzo di Vasta, approfondisce la sostanza dello "spaesamento" dell'autore, soffermandosi sul senso del ritorno a casa di chi

manca da tempo e sulla condizione di “straniamento” che il non riconoscimento del consueto determina nel protagonista:

Il ritorno a Palermo, città natale di Vasta, non è un riconoscimento; produce piuttosto uno spaesamento conoscitivo. Per conoscere bisogna porsi in una condizione di alterità: la posizione dell’estraniato, la non-identificazione, costringe a mostrare - scriveva Pirandello nell’*Umorismo* - come il “meccanismo stride”. Il normale si è fatto inconoscibile: solo guardato da fuori, solo diventando strano e abnorme, può essere rivelato nella sua vera essenza. A Palermo- una città di vie sudicie, di spiagge troppo affollate e di bar scomparsi- il disfacimento, il degrado dei costumi, dei gesti, degli ambienti, sono quelli non solo di una città, ma di una nazione intera sottoposta a un troppo rapido sviluppo mostruosamente ipermoderno o postmoderno e rassegnata all’idolo Berlusconi. (Luperini, 2010: 4)

Anche lo spazio familiare, la casa di via Sciuti, dove il protagonista si ferma durante il suo soggiorno, si trasforma in uno spazio ostile in cui persino gli oggetti sembrano vivere di vita propria, vendicativi e dispettosi nei confronti del vecchio inquilino che non riesce più ad interagirvi, diventando *correlativo oggettivo* del disagio esistenziale vissuto dall’autore. Ed ecco che la pala del ventilatore, unico elemento di sollievo nel caldo afoso di fine estate, si rompe e rischia di ferire il protagonista, attonito nel suo letto sudato e incapace di reagire:

Per un’ora sogno esattamente la stessa stanza nella quale sto dormendo ma con il letto ancora sotto il ventilatore che cigola e oscilla nel buio e accumula velocità come una trottola pronta a precipitare a piombo su di me per sfondarmi il petto e carotarmi il cuore. (Vasta, 2010: 7)

Disteso nel letto della sua stanza, il narratore cerca rassicurazioni attraverso la televisione, che anche in quest’opera assume un ruolo determinante nel far scattare l’azione del protagonista, come in Nimbo de *La vita materiale*, che da lì trae l’ispirazione che lo porta ad imitare le gesta delle B.R. Qui invece l’autore, grazie alla visione di un documentario, riceve l’idea di portare avanti la sua operazione di “carotaggio” della realtà:

Quando mi sveglio stanno trasmettendo un documentario. Sto per spegnere e rimettermi a dormire ma qualcosa mi incuriosisce: le immagini sono sporche, girate in esterni, i toni non televisivi. Resto a guardare. Si parla del carotaggio delle rocce tenaci. (...) Mi ritrovo ad ascoltare un geologo che racconta di tutte quelle volte in cui diventa necessario compiere prelievi di campioni di roccia estratti dagli abissi di un terreno, fino a centinaia di metri di profondità, usando perforatrici idrauliche che riportano in superficie “carote” di materia. Mentre le immagini mostrano il corpo

straordinario di un rettile meccanico che immerge la testa nel sottosuolo ostile, il geologo toscano parla di pressimetri e compressori, approfondendo il significato della geognostica, la conoscenza degli strati profondi tramite sondaggio di elementi minuti di materia. Quando la trasmissione geologica si conclude riparte un programma composto da spezzoni televisivi degli anni passati, da *Studio uno* a *Canzonissima* a *Senza rete*. Dopo tutto, penso spegnendo: anche questo è un carotaggio. (...) si trivella e ci si trivella di continuo, pensandoci bene sarebbe possibile carotare tutto il mondo. (Vasta, 2010: 5-6)

Citiamo per intero la parte sul carotaggio, perché spiega perfettamente il senso dell'indagine dell'autore nello spazio urbano di Palermo e quindi la conseguente sensazione di spaesamento, anche frutto della frammentazione di questo tentativo di comprensione, per non riuscire a mettere insieme i pezzi di realtà prelevati senza un ordine definito nel viaggio tra le strade della città, novello Bloom<sup>55</sup> che si perde nel vortice del suo flusso di coscienza e delle sue proiezioni sullo spazio circostante. Il senso di straniamento dell'autore/personaggio, che non si riconosce più negli spazi interni ed esterni della sua città, gli è tuttavia utile per prendere le distanze da essi e poter effettuare la sua operazione di "carotaggio", il prelievo attento di campioni di realtà per ricostruire le coordinate spazio-temporali e reagire al suo "spaesamento", mettendosi in cammino "spalancato come una bocca che vuole divorare barbabietole di vita". (Vasta, 2010: 9)

Questa difficoltà di interazione che il protagonista rileva con gli spazi circostanti è a tratti perturbante. L'*Heimlich* (l'elemento familiare) diventa *Unheimlich* (perturbante)<sup>56</sup> e viene avvertito dal protagonista come una minaccia, non riconoscendo più né l'ambiente in cui ha vissuto né sé stesso nel medesimo ambiente, essendo stato reciso questo legame originario. Per reagire a questa sensazione, decide di effettuare l'operazione di "carotaggio" in riva al mare, esattamente nella spiaggia di Mondello, luogo ideale per "prelevare" campioni di realtà ed indagare la "fauna" umana palermitana, che d'estate si riversa in massa nella località estiva a pochi chilometri da Palermo, per sfuggire al caldo soffocante e allo squallore della città deserta. Egli insegue questo miraggio prendendo l'autobus verso Mondello: nonostante la bellezza caraibica della spiaggia, d'estate si riesce a stento a intravederne

---

<sup>55</sup> L'accostamento a Joyce e al suo personaggio può sembrare ardita, ma l'errare del personaggio-Vasta, in qualche modo, richiama l'errare di Leopold Bloom/Ulisse di Joyce.

<sup>56</sup> Diventa più che mai adatto ad esprimere la condizione esistenziale dell'autore-personaggio del romanzo il termine freudiano di *Unheimlich*, tradotto con *perturbante*, un termine che rafforza la condizione inquietante dello spaesamento iniziale.

la sabbia, divenendo tappeto di asciugamani variopinte con corpi distesi al sole, il cui spazio vitale è continuamente invaso da piedi, braccia, mani estranee. Anche così il protagonista tenta di trovare il suo spazio da cui continuare la sua operazione di analisi del territorio, osservando individui che hanno poco di umano, o a cui il suo sguardo visionario attribuisce tali caratteristiche, deformandone l'aspetto e attribuendo nomi che ne cambiano i connotati: l'uomo *topinambur*, la signora *lago*, la donna *cosmetica*:

Trovare un posto non è facile ma va bene lo stesso, sono compreso nel mio ruolo di prelevatore e non intendo né oppormi alle cose, né forzarle. Quindi accetto la costipazione dei corpi e mi includo tra un uomo magrissimo, più biancastro di me, con una testa di *topinambur*- le lenti nere che nascondono gli occhi da tutti i lati - e il lago di carne di una signora di una sessantina d'anni, le polpe esuberanti che smarginano oltre i confini di un telo del quale affiorano solo gli angoli rossi. Sistemo anch'io il paramento funebre sulla spiaggia, tolgo la maglietta, mi siedo e aspetto. Che la realtà cominci. Che accada. Qualcosa. (Vasta, 2010: 12)

E qualcosa accade in questa sensazione bizzarra di “essere qui e contemporaneamente altrove, vivi e non vivi, esausti e indistruttibili.” (Vasta, 2010: 14) La materializzazione di una figura femminile, che il protagonista battezza col nome di “donna cosmetica, dal corpo tonico, consapevole e sensuale” (Vasta, 2010: 14) lo distoglie dal precedente senso di estraneità e “spaesamento”. Quasi immagine salvifica nell'inferno dei corpi ammassati sulla spiaggia d'estate, la donna diventa metafora della città, ancora una volta città- corpo in cui la bellezza non si palesa senza un'evidente disperazione:

L'esuberanza cosmetica è spesso il tentativo di confortare una disperazione, e nella donna cosmetica questa disperazione è esplicita e fondata: perché nonostante la tonicità indotta dalla palestra la pelle della parte inferiore delle braccia comincia a liquefarsi e tutt'intorno ai glutei si è radunato un eccesso di materia sgranata, quello sbriciolamento cellulare che è insieme dolore e gloria. (Vasta, 2010: 17)

La percezione della donna si confonde con la percezione di sé stesso nello spazio urbano, dove il protagonista ritorna, dopo il fallimentare tentativo di trovare un senso all'interno di coordinate spazio-temporali definite. La città non smette di generare disagio, con i suoi negozi chiusi e la ricerca di un bar dove potere frenare l'arsura delle tre di un pomeriggio d'estate, in cui il protagonista passeggia “su e giù, con la gola di legno e la lingua di gesso.” (Vasta, 2010: 24)

La disperata ricerca di un bar che non trova e il constatare come al suo posto, nella centralissima via Libertà è stato collocato un negozio di abbigliamento, lo porta alla riflessione sul sistema consumistico, che converte gli “spazi nei quali si fa accadere un discorso in spazi in cui, standardizzato e funzionale alla vendita e all’acquisto, il discorso è ridotto al minimo” (Vasta, 2010: 27). Fenomeno globale, quello di sostituire spazi di aggregazione creativa con spazi spersonalizzanti di puro consumo, che nel contesto del romanzo non fanno che accrescere questa sensazione di solitudine e di ostilità.

Il percorso esistenziale di Vasta continua nelle contraddizioni di una città sospesa tra il passato e un presente indefinito e inesauribile. La ricerca di un luogo in cui dissetarsi diventa ricerca atavica di un refrigerio e sollievo impossibile e il protagonista si lascia cullare da questa paradossale “felicità dell’infelicità che impregna, riduce e spegne” (Vasta, 2010: 79) l’individuo, la città e l’Italia tutta. Il disagio esistenziale contingente diventa quindi disagio di un’intera nazione e infine dell’umanità, straniera in un mondo disarmonico e reificato.

“Palermo è una città spietata, nei confronti della quale la spietatezza è l’unico atteggiamento possibile” (Vasta, 2010: 39), afferma il protagonista mentre ne constata la malinconica decadenza di città immersa nella penombra, in cui la riduzione di intensità dell’illuminazione, quando viene la sera, “amplifica per contrasto le ombre e i fantasmi che vivono nelle ombre, la tensione, lo stato di allerta che diventa naturale.” (Vasta, 2010: 38) In questo ritorno febbricitante nella città, Vasta tenta di dare un nome all’impotenza esistenziale che egli stesso respira in ogni angolo, tra personaggi e oggetti reali e immaginari che interagiscono con lui: la donna cosmetica, Topinambur, la bambina del mercato del Capo che sputa ai passanti estranei al quartiere, il ragazzo alternativo e semi-punk, chiamato capitano Harlock, i banconi anonimi dei bar, le palme divorate dal punteruolo rosso, parassita che si nutre della loro vita e della loro energia. Simboli di un’umanità varia e sofferente a suo modo, di un male cosmico in cui il disagio privato diventa, infine, politico e Palermo diviene metafora dell’Italia intera, all’epoca del romanzo governata da un onnipotente Berlusconi, più volte citato nel romanzo di Vasta come causa di tutti i mali italiani.

Il protagonista infine, si congeda dalla città e dal suo spazio ostile ormai divenuto familiare, con una nuova consapevolezza:

So quello che cerco, una metamorfosi della malinconia in una rabbia lucida e onesta, in una rabbia adulta che sia coraggiosa e corra il rischio del dolore, (...) una rabbia che faccia comprendere che Palermo è collegata all'Italia che è collegata all'Europa che è collegata all'Occidente, l'Occidente al mondo, e che questo spazio in fuga è mescolato ad un tempo centrifugo e tutto dà sempre forma all'umano e l'Italia adesso è una forma dell'umano, una sua declinazione tragica. (Vasta, 2010: 118)

La città, attraversata dall'autore, che in ogni suo angolo tenta di ritrovare un senso, un "campione" di vita che dal "particolare" lo porti a comprendere un meccanismo "universale", aiuta infine il protagonista in questo percorso di maturazione nella comprensione del mondo, ritrovando attraverso il presente, attraverso Palermo e l'Italia, un sentimento di appartenenza a "un tutto", "un sentimento per l'uso dell'umano." (Vasta, 2010: 118)

### 2.6.3 BORGO VECCHIO DI GIOSUÈ CALACIURA

I mercati di Palermo, luoghi d'attrazione folcloristica, il cui emblema tra tutti è la Vucciria, che ha ispirato il famoso dipinto di F. Guttuso, oltre ad essere la *location* preferita dei film ambientati in città, rappresentano dei microcosmi in cui coesistono, esasperate, le contraddizioni dell'intera città. Isole di illegalità, con norme e codici propri, sono oggetto di attenzione sociologica e letteraria, luoghi in cui spesso la realtà supera qualsiasi immaginazione. Ad un mercato della città è dedicato il romanzo di Giosuè Calaciura, *Borgo Vecchio*, situato a ridosso del quartiere "bene" di via Libertà, spazio chiuso, luogo di degrado e di morte, in cui un'umanità spietata crea leggi proprie e si fa scudo nei confronti di una città estranea e indifferente ai suoi richiami.

La narrativa recente ha dedicato diversi romanzi al mercato del Borgo Vecchio, forse per la peculiarità della sua posizione all'interno della città, l'essere cioè così vicino al mare e a pochi metri di distanza dalla centralissima e patinata via Libertà, ma con caratteristiche proprie che lo rendono un luogo quasi surreale, un microcosmo indipendente e separato dal resto della città. Tra le opere ambientate nel mercato, citiamo ad esempio *Estate di San martino*, *Per un crine di cavallo* e *Borgo Vecchio* della palermitana Valentina Gebbia, gialli i cui protagonisti si muovono prevalentemente all'interno del quartiere popolare, in cui si trova una fantomatica agenzia di investigazione, la "Mangiaracina", gestita da una coppia di fratelli, Terio e Fana, alle prese con omicidi di persone e animali (*Per un crine di cavallo* si occupa ad esempio dell'omicidio di una capra), che ci immettono nel policromo e vociante mercato, tra friggitorie perennemente in funzione e storie rocambolesche. Sono *noir* atipici, quelli della Gebbia, tra il serio e il faceto, in cui lo sguardo si vela di ironia e la città mostra il suo volto più pittoresco piuttosto che i tratti di città ostile, oggetto della nostra analisi.

Non c'è spazio per l'ironia invece nelle opere di Calaciura, in cui Palermo è rappresentata nelle sue caratteristiche più feroci e rivela il volto violento di città ostile già a partire dal romanzo d'esordio *Malacarne*, del 1998, seguito poi da *Sgobbo*, del 2002, scritti sotto forma di monologo, e che rappresentano "due discese agli inferi, due viaggi danteschi nelle viscere di Palermo, nel ventre maleodorante di una città mai nominata e però immediatamente riconoscibile." (Ferlita, 2013: 62)



Anche in *Borgo Vecchio*, pubblicato nel 2017 dall'editore Sellerio, i personaggi si muovono nel quartiere che dà il titolo al romanzo come in un girone infernale, costretti a ripetere i propri supplizi tra l'indifferenza e il cinismo degli abitanti. L'umanità che dimora in questo spaccato di vita e di città ci viene presentata dalla narrazione dell'autore con icasticità: Mimmo e Cristofaro, i due bambini cresciuti in fretta, con il loro "profilo privo di dolcezza"; il salumiere Giovanni, padre di Mimmo, che truca la bilancia della sua bottega per imbrogliare gli avventori; il padre di Cristofaro, che quando è ubriaco pesta a sangue il figlio sotto gli occhi impotenti della madre; la cavalla Nanà, dallo "sguardo di un animale che parla", che sarà protagonista di corse clandestine truccate; la prostituta Carmela, che riceve a turno gli uomini del quartiere, lasciando la figlia Celeste ad attenderla e a fare i compiti sul balcone della casa, con la finestra ben chiusa della stanza in cui spicca quasi blasfemo un ritratto della Madonna, testimone degli anticipi di paradiso offerti dalla prostituta; e infine Totò, il rapinatore che fugge più veloce del vento, eroe quasi positivo insieme ai tre bambini, che lo hanno eletto a loro idolo e che si riscatterà tragicamente alla fine del romanzo.

Ma il vero protagonista della storia è il mercato di Borgo Vecchio, microcosmo arcaico e grottesco, trasfigurazione letteraria, ma anche quartiere reale di Palermo, "dove accade ancora oggi che uomini e pecore dividano lo stesso giaciglio." (Terracina, 2017: 4) La città di Palermo non è qui mai nominata, ma è presente in ogni passo del racconto, teatro di un mondo cinico e crudele, in cui gli innocenti sono destinati a soccombere. Come afferma Paolo Di Stefano:

Il Borgo Vecchio potrebbe essere la contrada urbana di un qualunque meridione, non solo europeo, alle prese con la povertà e la micro e macrodelinquenza diffusa nei cervelli prima ancora che nella società. Si capisce perché uno dei luoghi mitici del libro è la macelleria, lo scannatoio le cui vittime sono vittime sacrificali. (Di Stefano, 2017: 2)

Nello spazio virtualmente chiuso del quartiere uomini e animali vivono sotto la stessa legge, come il cavallo Nanà, acquistato da Giovanni con l'illusione di vincere tutte le corse clandestine, che nonostante i colpi del padrone non vuole procedere oltre, perché sa "che dai vicoli del Borgo Vecchio non potrà mai tornare indietro." (Calaciura, 2017: 26) Anche i giovani protagonisti Mimmo e Cristofaro vivono rassegnati nello spazio angusto del quartiere: neanche la fuga a Mondello, nella cui

spiaggia cercano ristoro alla fine di un'estate torrida, gli concede la leggerezza che è propria dell'adolescenza, portandosi dietro, come un marchio, l'appartenenza a un luogo di emarginazione che li esclude da qualsiasi possibilità di riscatto:

Presero l'autobus e fecero finta di essere contenti. Attraversarono la città deserta delle vacanze e quando entrarono nel parco si affacciarono dal finestrino. Si sentivano adulti. Guardando gli alberi furono presi da una malinconia che non sapevano spiegarsi. Forse era tutto quel verde che non aveva stagioni e che non invecchiava mai, forse erano le donne nere che si vendevano lungo i viali e per scherzare facevano l'occhiolino a Mimmo, e Mimmo rispondeva salutando con la mano. Forse era solo la fine dell'estate e avvertivano che il tempo passava come se si guarisse da una malattia. (Calaciura, 2017: 19)

L'allontanamento dal Borgo, nonostante la malinconia, dovuta forse al senso di inadeguatezza in uno spazio non protetto e percepito come estraneo, rappresenta un tentativo di emancipazione da parte dei due adolescenti, che, tentati di rubare la borsa ad una turista, decidono di desistere dall'impresa e di cambiare per un po' l'ineluttabilità del loro destino, tanto che "dopo quella rinuncia si sentirono più vecchi." (Calaciura, 2017: 20) L'illusione di normalità che i giovani protagonisti provano al mare viene però interrotta dalla vista delle cicatrici nel corpo di Cristofaro, frutto delle percosse del padre, notate da alcuni bagnanti, tra cui un uomo che osa chiedere spiegazioni al ragazzo, intuendo che forse ha bisogno di aiuto. L'episodio fa trincerare ancora di più i due ragazzi all'interno della loro diffidenza, facendoli ritornare alla realtà dell'inferno quotidiano; ciò li porta a formulare pensieri omicidi nei confronti del padre violento e a recuperare la "violenza senza rimedio della loro natura" (Calaciura, 2017: 24), che li spinge ad effettuare il furto che si erano negati all'inizio dell'avventura al mare, rubando un paio di scarpe di calcio, posate sulla sabbia, a un bambino. L'aggressività è l'unica arma di difesa dei bambini del Borgo Vecchio, che come dice l'autore "hanno un profilo privo di dolcezza, catturati in un sogno senza misteri." (Calaciura, 2017: 24) La Palermo di Calaciura non ha sogni neanche per i bambini, nati nel posto sbagliato, e non concede loro nessuna possibilità di riscatto, se non con la fuga, come vedremo alla fine del romanzo.

Nella quotidianità ostile del borgo i soggetti più deboli, bambini e animali, condividono lo stesso spazio, cercando riparo alle violenze degli adulti. Come Nicola, cugino di Mimmo, "che pascolava ebete, ma industrioso nel cortile insieme all'agnello di novembre" che sarà sacrificato per il pranzo di Natale, lasciando Nicola atterrito

“che il macellaio fosse pronto anche per lui”. (Calaciura, 2017: 39) Lo stesso Mimmo vive la sua vita da bambino già adulto nella totale indifferenza degli adulti veri:

Con Nanà condivideva il pranzo e la cena perché preferiva la stalla alla solitudine del tinello dove mangiava in compagnia della foto ufficiale della squadra di calcio che suo padre aveva fatto incorniciare per averla sempre presente, e ad ogni vigilia di partita offriva un brindisi d’augurio. (Calaciura, 2017: 41)

Unico momento di sollievo è dato dall’odore del pane “dell’ultima impastata”, che si spande per tutto il quartiere, oltrepassandone il recinto virtuale, invadendo il porto e la zona bene della città, “dove le signore benestanti, con la zavorra dei loro borsellini colmi perdevano il passo rapido della preoccupazione sentendosi rassicurate da quell’odore di laboriosità.” (Calaciura, 2017: 45) Ma il momento fugace di grazia viene presto spazzato via da un uragano provvidenziale che si abbatte tra le case e le piazze del borgo, trascinando via senza pietà uomini e animali, come fosse una punizione divina per il male che lì dentro si consuma:

Alla prima luce del mattino scoprirono che il mare aveva rotto ogni argine ed era entrato nella città dalla porta del quartiere. C’era una calma da diluvio universale. Quelli che ancora dormivano furono svegliati dalle sirene delle navi che non trovavano il porto e s’addentravano, perché all’orizzonte avevano ancora il mare di prua, benché gli strumenti segnalassero che la navigazione fosse terminata. (...) Anche Giovanni e gli zii si avventurarono su una barca vacillante e remavano verso lo specchio d’acqua che aveva sommerso l’ovile del cugino Nicola. Lo cercavano scansando il pattume della miseria che non aveva più ragione di rimanere ancorato a terra. (Calaciura, 2017: 55)

Questa parentesi apocalittica, nella parte centrale del romanzo, viene archiviata nella seconda parte, dove il quartiere riprende le sue dinamiche senza più traccia del diluvio. Il narratore si concentra adesso sulla figura di Totò, il quale, rimasto orfano di padre appena bambino e abbandonato dalla madre, vive di furti e rapine, protetto all’interno del borgo, di cui conosce angoli e odori e in cui riesce a scampare indenne all’inseguimento delle forze dell’ordine, i quali, come racconta il narratore:

preferivano non spingersi nell’intestino dei vicoli e dei cortili perché ogni volta venivano ricacciati indietro dalle bottiglie lanciate dai balconi e da tutte le immondizie solide scelte e conservate in attesa che le divise si palesassero all’alba. (Calaciura, 2017: 60)

La sua figura quasi rocambolesca di principe dei furti, che riesce a correre così veloce che i testimoni percepiscono solo lo spostamento d'aria al suo passaggio, senza individuarne la foggia, assume toni tragici alla fine del racconto, quando, deciso a sposare la prostituta Carmela e a fare da padre alla piccola Celeste, attira la gelosia di un abituale cliente della donna, nonché amico dello stesso, che incapace di tollerare la frustrazione dell'abbandono della prostituta, tradisce l'amico, permettendo alle forze dell'ordine di entrare nel quartiere per arrestarlo, a causa del furto di preziosi orecchini. Lo spazio protetto del quartiere viene ora profanato da un suo stesso abitante, che consente alla Polizia di invadere i suoi nascondigli per portar via Totò, il quale, vestito a nozze e con scarpe di cuoio "dalla suola liscia", scappa per i vicoli del quartiere nel tentativo di evitare la pallottola che lo insegue e che finirà per centrarlo:

Totò il rapinatore cadde, non capì di essere centrato ma provò vergogna per il tempo a venire perché avrebbero scoperto nella fondina della calza la bugia della sua pistola giocattolo, mai ne aveva posseduta una vera. E il suo ultimo pensiero fu di tenerezza per se stesso e per suo padre, perché chiudendo gli occhi vide la croce dell'insegna intermittente della farmacia, dove tanto tempo prima lo avevano ammazzato. (Calaciura, 2017: 118)

Dopo la morte di Totò, anche il destino di Cristofaro sembra segnato. Il ragazzo, che aveva sperato in un riscatto del suo eroe, ladro dal cuore sensibile che avrebbe voluto come padre, si abbandona senza reagire alla sua morte tragica per mano del padre-carnefice. È il trionfo della bestialità crudele, della logica insensata della violenza fine a sé stessa: il padre massacra Cristofaro, rendendo il cadavere irriconoscibile, mentre la madre canta in balcone per non ascoltare le urla e i gemiti del figlio. È un crescendo di crudeltà che accomuna la sorte del ragazzo a quella del cavallo, torturato dallo sprone di chiodi conficcato nell'ano per correre più veloce. E nella descrizione visionaria di un dolore senza via d'uscita, l'animale sembra racchiudere quell'umanità che le persone hanno definitivamente smarrito, divenendo testimone parlante della bestialità umana:

Gli parlò come non aveva mai fatto, con la semplicità degli animali da carrozza e la verità dei sofferenti. Gli raccontò dello sprone di chiodi in forma di rosa che suo padre gli conficcava nell'ano quando nessuno vedeva, un attimo prima del colpo di rivoltella affinché corresse a rotta di collo per fuggire il tormento (...) assaporando la caduta come un supplemento di spettacolo, oltre le case abusive degli abitanti omertosi. (Calaciura, 2017: 125)

Dopo questo scambio empatico con Mimmo, la cavalla Nanà decide “di farla finita come aveva fatto Cristofaro, perché nulla valeva la pena del dolore dello sprone.” (Calaciura, 2017: 127) In questa umanità perduta e senza prospettive, l’unico barlume di speranza è il riscatto di Mimmo e Celeste, che abbandonano il quartiere e la città, non senza avere messo in atto la loro iniziazione di adulti, uccidendo il traditore di Totò, che pensava di avere campo libero nella vita della prostituta e della figlia, avanzando pretese su di loro. Dopo l’omicidio, avvenuto con un coltello nascosto dalla madre sotto il letto in cui avvenivano gli incontri con i clienti, la madre Carmela dà ai ragazzi i suoi risparmi e li incoraggia alla fuga, addossandosi la colpa dell’omicidio del traditore, fiduciosa che “gli sbirri avrebbero avuto pietà di lei” (Calaciura, 2017: 132)

Alla fine del romanzo si intravede una possibile via d’uscita dall’inferno del quartiere: i due ragazzi trovano rifugio, infatti, in quel mare così vicino e così lontano dal borgo, che li allontana definitivamente dalla città, vista per l’ultima volta dalla nave che intraprende il suo percorso verso altri lidi:

L’ultimo ululato del traghetto portò via per sempre Mimmo e Celeste. La sirena confondeva in un unico suono i richiami disperati della città, la voce naturale delle strade, i rumori di industrie notturne, le parole sussurrate delle ultime contrattazioni dei mercati. Mimmo e Celeste l’avvertirono prima come una persuasione, poi come una minaccia, infine si affievolì sino a ridursi a rumore di scia e cuore battente del motore. (Calaciura, 2017: 133)

I due giovani protagonisti guardano adesso “verso oriente il chiarore dell’alba di un altro giorno”, ormai lontani dallo spazio ostile del quartiere, che segue con la sua routine angosciante, senza posa, continuando a svegliarsi ogni mattina “con il solito schiamazzo dei pollai claustrofobici che non capivano se in superficie fosse giorno o notte”, con la certezza che tutto è al suo posto, “lontano dal mare e da qualsiasi stagno, solo le pozzanghere di risulta dell’acqua dei verdumai.” (Calaciura, 2017: 34)

Anche in questo romanzo la descrizione della città non lascia scampo, mostrando il suo aspetto più spietato di città ostile, dal microcosmo del quartiere, con le sue leggi della giungla e lo spazio degradato delle case, prigioni crudeli in cui si consumano rituali di violenza e di soprusi sui più deboli, al macrocosmo, lo spazio esterno al quartiere, inclusa la zona “bene” e patinata della città, dove l’indifferenza ferisce più di un pugnale, in un contesto urbano distinto in caste separate, che non comunicano

tra loro se non in modalità di routinaria diffidenza. Calaciura non apre scenari di salvezza nella sua rappresentazione della città, di cui il borgo diviene la metafora estrema, luogo infernale in cui abbandonare ogni speranza, se non con l'audace tentativo di una fuga senza più ritorno.

#### 2.6.4 CARNE MIA DI ROBERTO ALAJMO

Il quartiere di Borgo Vecchio è ancora teatro della storia raccontata da Roberto Alajmo, nel romanzo pubblicato nel 2016 dall'editore Sellerio, *Carne mia*. Il romanzo fa parte di una sorta di trilogia sulla famiglia che ha inizio con *Cuore di madre*, del 2003, ambientato nel paesino immaginario di Calcara, un dramma grottesco su una madre e un figlio complici di un rapimento, seguito da *E' stato il figlio*, del 2005, di cui parleremo nei prossimi capitoli a proposito del rifacimento cinematografico di Daniele Ciprì. Come ci riferisce l'autore in un'intervista: "*Carne mia* rende l'idea del possesso ancestrale che nelle famiglie siciliane lega i consanguinei. Vorrebbe essere un'espressione affettuosa, ma di fatto risulta al tempo stesso carnale e funerea." (Alajmo, 10/2016: 2)

La produzione letteraria di Alajmo, palermitano, nato nel 1959, è strettamente legata alla sua terra e alla sua città. Come afferma lo stesso scrittore: "Chi è nato nell'Isola, difficilmente riuscirà a scrivere d'altro. Potrà tirare il cordone ombelicale fin quanto vuole, sperando che si spezzi. Ma non si spezza mai." (Alajmo, 2005: 27) A Palermo sono ambientate infatti la maggior parte delle sue opere, tra cui ricordiamo, oltre ai già citati, *Repertorio dei pazzi della città di Palermo*, del 1995, *Palermo è una cipolla*, del 2005, in cui la città campeggia come protagonista assoluta, caleidoscopio da cui prendono forma le storie più disparate, allegoria del mondo. Aggiunge ancora lo scrittore: "Palermo, anche se la vuoi tenere sullo sfondo, cerca sempre di entrare nell'inquadratura." (Alajmo, 2005: 27)

La storia che racconta nel romanzo che analizzeremo prende spunto da un episodio di cronaca palermitana, a cui spesso lo scrittore si ispira nella creazione delle sue storie, combinando sapientemente invenzione e realtà, come nel romanzo *È stato il figlio*, dal momento che la realtà cittadina fornisce di per sé materiale creativo senza posa. Qui l'autore si concentra sui conflitti e i meccanismi di una famiglia all'interno del mercato, zona franca e luogo di degrado e illegalità. La narrazione di Alajmo non presenta gli elementi surrealisti ed onirici di Calaciura, anche se entrambi posano sulla città uno sguardo disincantato, mettendone in evidenza i conflitti insanabili e i meccanismi respingenti di città senza speranza.

Prima dello snodarsi del racconto, il cui prologo e epilogo sono ambientati in Spagna, nei pressi della città di Murcia, il narratore fornisce al lettore l'esatta ubicazione in cui ha avuto inizio la storia:

Questa storia comincia da tutt'altra parte: anni Novanta, Sicilia, Palermo, Borgo Vecchio. Una enclave all'interno della zona più prestigiosa della città.

Duecento metri separano *Napoleon*, negozio di scarpe extralusso, da una sacca di sottosviluppo che si muove su ritmi e regole diversi, tutti propri. Un paesello ritagliato in pieno centro urbano, che resiste alle infiltrazioni della modernità, rinunciando ai benefici dell'integrazione in cambio dell'indipendenza morale e amministrativa. Poco oltre ci sarebbe il mare, ma è inutile farci conto. (Alajmo, 2016: 11)

La storia descritta è quella di una famiglia del luogo, che vive dei modesti guadagni di una bancarella di frutta illegale, "tanto controlli non se ne vedono mai a Borgo Vecchio." (Alajmo, 2016: 11) La vita dei protagonisti scorre monotona, "senza soprassalti", fino a quando il titolare della bancarella, Calogero Montana, non scompare, lasciando ad attenderlo invano la moglie Mela e i due figli Franco ed Enzo. Sparizioni di questo tipo, la classica "lupara bianca", sono frequenti quando si vive al limite della legalità e la moglie Mela sa già che deve parlare con il boss del quartiere, l'anziano don Pino, proprietario della "Carnezzeria" del borgo, per avere la sua protezione e poter continuare a gestire il lavoro del marito senza essere disturbata. La figura del boss all'interno della macelleria del quartiere, come già visto nell'analisi del romanzo di Calaciura, risulta simbolica, in quanto essa è luogo di mattanza che rimanda, simbolicamente, ad altre mattanze. Nel breve e telegrafico dialogo con don Pino, uomo di poche parole, che congeda la donna con un "non si preoccupasse", Mela comprende che può continuare a gestire la sua attività senza problemi:

Nei giorni seguenti gli affari riprendono a marciare, e in capo a qualche settimana si stabilizzano su un livello più che soddisfacente. La clientela torna generosa e abbondante, superiore al passato. Lo stesso Calogero Montana, probabilmente buonanima, avrebbe approvato. (Alajmo, 2016: 17)

Il più piccolo dei due figli, Franco, decide di aiutare la madre, prendendo le redini dell'attività, mentre il più grande, Enzo, ragazzo problematico e inconcludente, entra nel giro della tossicodipendenza insieme alla fidanzata Ivana, con cui condivide il suo inferno quotidiano, fatto di furti e di eroina. Da questa unione nasce un bambino, Calò, che riesce a ricevere le cure minime di cui ha bisogno grazie all'intervento dello zio e



della nonna, che lo sottraggono sempre più spesso all'incuria dei genitori. Ma la spirale di degrado e di violenza non lascia scampo. Questa volta è Franco a chiedere consiglio all'anziano don Pino, che suggerisce al ragazzo di uccidere il fratello e la compagna per tutelare la salute del bambino, in cui lo zio ravvisa segni di maltrattamento, e impedire che il fratello continui a disturbare la comunità del borgo. Naturalmente non c'è traccia di tutele "normali" nel quartiere di Borgo Vecchio, né assistenti sociali, né psicologi che possano aiutare ad affrontare i problemi degli individui e delle famiglie disagiate, che vengono abbandonate a loro stesse. L'unica strada percorribile è quella del boss, che diventa "figura quasi totemica rivelatrice di possibilità." (Cipolla, 2017: 3)

La storia raccontata fin qui, potrebbe apparire la solita storia che mette in scena il teatro della sicilianità connivente e di dinamiche familiari particolarmente travagliate. Ciò che invece risulta interessante è il determinismo di Alajmo, il chiarire che "i luoghi da cui la storia si dipana sono consustanziali alla narrazione stessa." (Cipolla, 2017: 3)

Dopo l'azione efferata, le coltellate inflitte a tradimento al fratello e alla moglie di lui, con la *benedizione* di don Pino, Franco decide di lasciare il borgo e Palermo, prima però deve evitare che i sospetti cadano su di lui e che si normalizzi la vita del borgo, del resto l'omicidio di due tossici non genera troppa commozione nell'opinione pubblica, come descrive cinicamente il narratore:

In definitiva, grattata la pietà soprattutto nei confronti della ragazza, al Borgo la gente elabora l'episodio nell'arco di una settimana. Enzo era un figlio del quartiere, ma figlio degenero. La sua morte e quella di Ivana vengono liquidate con la sbrigativa formula: In Fondo Se Lo Sono Meritato. (Alajmo, 2016: 98)

Franco, insieme alla madre e al nipote, può dunque partire per la Spagna, in un paesino vicino alla città di Murcia, dove un conoscente può aiutarlo a rifarsi una vita, lasciandosi alle spalle la pesantezza del borgo, lontano da Palermo e dalla Sicilia. L'ambientazione spagnola, come abbiamo accennato, è in realtà proletticamente suggerita all'inizio del libro, in cui vengono descritti due bambini che camminano, tenendosi per mano, nelle strade assolate del sud della Spagna, scena ripresa con un movimento circolare alla fine del romanzo.

La vita della famiglia ricostruita nel paese spagnolo assume finalmente i connotati di quella che chiamiamo “normalità” e che nel quartiere di Palermo era una impresa impossibile:

Calò che impara a gattonare. Franco che si iscrive ad un corso di spagnolo. Calò che impara a pronunciare grossomodo la parola *queso*, formaggio. Franco che intanto riesce meglio a farsi capire a gesti. Mela che coi vicini non riesce a farsi capire nemmeno a gesti. Calò che assaggia per la prima volta il formaggio. Franco che compra un paio di pantaloni a vita bassa e gambe a sigaretta, scoprendo che gli fanno il culone. (...) Mela che al mercato vince la sua prevenzione nei confronti del prosciutto spagnolo. Calò che assaggia il prosciutto e gli piace moltissimo. (Alajmo, 2016: 110)

Con queste descrizioni quasi telegrafiche e banali di vita quotidiana, Alajmo ci dà l'idea di una serenità ritrovata in una quotidianità possibile, in un luogo in cui ciascuno può ritagliarsi il suo spazio senza interferenze e relazioni “viziate”. Un determinismo ambientale presentato dall'autore senza giudizi, con l'elenco di azioni routinarie che nel contesto del Borgo Vecchio erano cariche di pesantezza. Col trascorrere del tempo e una “normalità” riconquistata, Franco incontra una ragazza di nome Helena, originaria dall'Ungheria, durante una delle mattine in cui accompagna Calò a scuola. In breve tempo i due si sposano, costruendo, infine, quella famiglia che riuscirà a dare serenità al nipote, cresciuto con la convinzione che sia Franco il padre e ignaro del passato tragico dei suoi veri genitori.

Interessante il confronto tra due realtà geografiche, entrambe del sud d'Europa, ma, di fatto, una antitetica all'altra. La realtà palermitana, soprattutto quella del borgo e delle sue regole spietate, non consente la costruzione di una normalità senza retropensieri, all'interno di uno spazio chiuso in cui il controllo sociale impedisce l'emancipazione del singolo da una cultura retrograda e “mafiosa”. Lo stesso autore, in una intervista, spiega la scelta della Spagna come continuazione e completamento della sua narrazione, che non è mero sfondo, ma protagonista del romanzo tanto quanto la città di Palermo:

Mi interessava mettere a confronto due sud. A parità di condizioni climatiche, sociali e storiche (anzi, in Spagna la dominazione araba durò molto più a lungo) nella Spagna del sud non esiste questo senso di rassegnazione al destino e al sottosviluppo. Il destino del sottosviluppo che noi in Sicilia conosciamo bene. (Alajmo, 10/2016: 2)

Nella seconda parte del romanzo però, le descrizioni rassicuranti di una quotidianità senza turbamenti cedono il posto alle inquietudini di Calò, ormai adolescente difficile, che fa insistenti domande sulle sue origini, in particolare sulla madre, ricevendo da parte dello zio-padre risposte sempre più evasive. Il legame con la Sicilia e Palermo è come una maledizione che non abbandona Franco, nonostante il tentativo di dimenticare le sue origini e di lasciarsi alle spalle la condanna di questa appartenenza che non gli dà tregua:

Sono passati dodici anni da quando i Montana si sono trasferiti in Spagna. Per tutto questo tempo Franco non ha avuto tempo né voglia di tornare in Sicilia. Certi clienti acquisiti più di recente nemmeno saprebbero delle sue origini, se non ci fosse un leggero accento straniero e quel soprannome che gli hanno appioppato, di cui farebbe volentieri a meno: Sicilia. Nemmeno *Siciliano*: Sicilia. Non quindi l'abitante di un'isola, ma l'isola stessa, nella sua interezza. Lui è la terra da cui proviene, e deve rassegnarsi, perché i soprannomi sono come la carta moschicida: più cerchi di staccarteli di dosso, più ti restano appiccicati. (Alajmo, 2016: 173)

La nascita di un figlio, di nome Kevin, complica ulteriormente gli equilibri già precari di Calò, geloso del bambino e ostile a quello che crede essere suo fratello. Il lettore intuisce che sta per succedere qualcosa di tragico: e questo qualcosa accade, con il passato e Palermo che ritornano a compromettere la serenità raggiunta a fatica. Durante l'interrogatorio da parte della polizia del figlio del boss don Pino a Palermo, salta fuori l'omicidio dei due tossicodipendenti per mano del fratello e Franco viene raggiunto nella sua casa e nella sua nuova vita spagnola e messo in galera. Calò viene a sapere i particolari del suo passato, dell'uccisione dei genitori per mano dello zio e decide di vendicarsi. Come in una tragedia greca, il lettore si aspetta l'inevitabile, intuisce la prolessi dell'inizio del romanzo, i due bambini che camminano nella strada deserta del sud della Spagna e attende il compiersi della vendetta del fratello sul fratello. Ma il narratore decide che non può accanirsi e non può andare fino in fondo alla tragedia: alla fine, infatti, scatta qualcosa nella mente di Calò ed egli desiste, forse, dal suo proposito, immaginando un futuro diverso da quello di morte e disperazione legato alle sue radici:

Finirà la scuola probabilmente. Oppure no, preferibilmente. Troverà un lavoro in una città dove non lo conosce nessuno e dove il suo passato riguarderà soltanto lui. (...) Con le premesse che ci sono non c'è da illudersi che risulti gran cosa, il resto della

sua vita. Ma il tempo della vendetta sta per scadere, e Calò deve accettare anche questo: una vita infelice è comunque meglio di niente. (Alajmo, 2016: 290)

Con questo finale il narratore esorcizza il timore della impossibilità di affrancarsi dal luogo dove risiedono le nostre radici, soprattutto quando sono abbarbicate all'interno di una città che, seppure distante, influenza e segna le azioni e il destino dei suoi abitanti.

La presunta redenzione di Calò, anche se sofferta, ci dimostra come la natura complessa delle relazioni umane può assumere contorni differenti in relazione all'ambiente in cui esse si dispiegano e il luogo si intreccia indissolubilmente con tali delicati meccanismi e con essi interagisce, determinandone risvolti più o meno tragici. Come i due giovani protagonisti di *Borgo Vecchio* di Calaciura, che fuggono lontano dall'ambiente mortifero del quartiere e della città in cerca di un riscatto oltre il mare, anche qui il ragazzo intuisce una possibile salvezza lontano da quello spazio urbano e familiare che, anche se distante, è più che mai presente nel suo schema mentale e che rischiava di condurlo alla tragedia.

## 2.7 PALERMO “CITTÀ PERSONAGGIO” NEI ROMANZI POLIZIESCHI DI SANTO PIAZZESE

Nel capitolo sui romanzi di Giuseppina Torregrossa ambientati a Palermo, abbiamo analizzato la trilogia poliziesca che ha come protagonista Marò Pajno, la commissaria, poi divenuta vicequestora, che si ritrova ad indagare su tre omicidi, in una Palermo assoluta e complice, che accompagna la protagonista nella risoluzione dei casi. Il genere poliziesco è una lente ideale per osservare la città, privo della pretesa affabulatoria della letteratura con la “L” maiuscola, che idealizza e a volteedulcora lo spazio-tempo in cui è narrata la storia.<sup>57</sup> Lo sguardo del detective nello svolgere le sue indagini è invece uno sguardo spesso impietoso nell’ambiente in cui si muovono le vittime e i carnefici e immette il lettore in una vera e propria mappa del tessuto urbano, in cui egli si muove con estrema disinvoltura. Come afferma Barbara Pezzotti, nel suo saggio sul giallo italiano:

Offrendo una conoscenza pratica della città, il detective diventa una sorta di attivo *flâneur*, o, a volte, *driveur*, che non solo osserva, ma partecipa alla vita della città, costruendo un luogo letterario che è uno spazio condiviso nella sua quotidianità con i lettori. (Pezzotti, 2014: 16)

Se è vero, come dice Chandler al terzo posto nel suo decalogo del giallo, che “il romanzo poliziesco deve essere realistico per quanto riguarda personaggi, ambiente e atmosfera e deve trattare di persone vere in un mondo vero” (Chandler, 2015: 2), è chiaro lo stretto legame tra spazio urbano e genere poliziesco, in cui vengono rappresentati e perlustrati aspetti e angoli della città a volte inediti.

Non parleremo qui dell’archetipo del romanzo poliziesco palermitano, i *Beati Paoli* di Luigi Natoli, che abbiamo già citato nel capitolo dedicato alla ricostruzione storica della città, pubblicato come romanzo d’appendice nel “Giornale di Sicilia” di Palermo, tra il maggio del 1909 e il gennaio del 1910 e poi, nella sua versione definitiva, nel 1971 dall’editore Flaccovio e in epoca recente dall’editore Sellerio, nel 2016, che è l’edizione da me consultata. Non tratteremo in questa sede l’argomento, perché l’analisi del romanzo richiederebbe un lavoro lungo e dettagliato, non previsto

---

<sup>57</sup> Un punto di riferimento nell’analisi della città attraverso il romanzo poliziesco è ancora il lavoro di Eugenia Popeanga, in particolare l’articolo *Napoles, ciudad polifonica*, in *Voces y escrituras de la ciudad de Napoles*.

nella struttura del presente lavoro, anche se sarà sicuramente un elemento che arricchirà in futuro questo *excursus* letterario sulla città. Mi sembra importante però indicarlo come modello della successiva letteratura ispirata alla città, salutato dal critico Jean-Noel Schifano come uno dei romanzi più importanti della storia della letteratura italiana contemporanea, come è riportato nell'introduzione al romanzo: "Dopo *I Promessi Sposi*, dopo *I Viceré*, *Il nome della rosa* e *La Storia* della Morante ecco infine, tradotto con *I Beati Paoli* il quinto monumento storico della letteratura italiana contemporanea." (Natoli, 2016: 12) Anche Umberto Eco contribuisce alla rivalutazione del romanzo di Natoli, non considerandolo però romanzo storico, bensì "popolare", riprendendo la massima di Chesterton, secondo il quale " il giallo è la prima e unica forma di letteratura popolare che esprima, in qualche modo, la poesia della vita moderna." (Chesterton, 2002: 15) Si comprende l'ascendenza de *I beati Paoli* nell'autore del *Nome della rosa*, il suo interesse per il giallo storico e deduttivo, di cui l'opera di Natoli rappresenta un precedente innegabile. Il romanzo, ambientato nella Palermo del 1700, racconta la genesi della setta di uomini incappucciati che avevano la sede nel sottosuolo della città, le viscere di Palermo, con il ruolo di difensori degli oppressi e fustigatori degli oppressori prepotenti. L'intreccio del romanzo è costruito come un giallo *ante litteram*, in cui a poco a poco vengono svelati misteri e intrighi, in una città misteriosa e sconosciuta.

Facendo un notevole salto in avanti, la produzione di romanzi polizieschi ambientati a Palermo in anni più recenti è abbastanza densa e l'immagine letteraria della città risulta "rifondata" in qualche misura dalla letteratura poliziesca, che, iniziata con Piazzese, ha dato vita nel corso degli ultimi vent'anni a una serie di personaggi e storie che hanno arricchito ulteriormente le visioni sulla città. Come afferma ancora Ferlita nel suo saggio:

Piazzese ha creato *ex novo* una Palermo finalmente "dicibile" a prescindere dalla mafia, dai famigerati tentacoli della Piovra, e mille miglia lontana da stereotipi o quadretti di genere.

Una città dove è piacevole perdersi nei vicoli, frequentarne le trattorie meno note o bere qualcosa nei pub che gravitano attorno al centro storico, abitata da una borghesia per lo più colta, che parla sfoggiando continuamente citazioni prese dai film di Truffaut e di Woody Allen. (Ferlita, 2013: 18)

Tra gli autori di questo genere, ricordiamo Gianmauro Costa, che esordisce con il romanzo *Yesterday*, pubblicato nel 2001 dall'editore Sellerio, su un detective improvvisato, di nome Pietro, che si ritrova a indagare su una serie di omicidi che hanno come filo conduttore le canzoni dei Beatles, durante "l'estate palermitana anni novanta, ribollente di anonimi gas di scarico, nervosa di suoni atipici, avara pure di attese, partenze e rientri come una volta." (Costa, 2001: 5) Nel 2010 l'autore pubblica *Il libro di legno*, il primo della trilogia che ha come protagonista Enzo Baiamonte:

Palermitano della Zisa, nipote di un sottufficiale della guardia di finanza, orfano di un impiegato delle ferrovie e di una casalinga di origine sarda, radiotecnico diplomato, lettore di fumetti, amante della musica leggera italiana degli anni Sessanta, giocatore di scopone, celibe di stato civile ed anche esistenziale. (Costa, 2010: 6)

Anche lui detective improvvisato, indaga qui sull'omicidio di uno stimato docente universitario, imbattendosi in una selva di personaggi descritti icasticamente e accompagnandoci in una Palermo descritta nei minimi dettagli, dal centro storico ai quartieri nuovi della piccola borghesia. Seguono poi *Festa di piazza*, del 2012 e *Ultima scommessa* del 2014: in essi fa da sfondo "una Palermo sorpresa da un occhio attentissimo e reattivo, in grado di radiografare quartieri, borgate, vicoli, anime comprese, di passare in rassegna umori e idiosincrasie." (Ferlita, 2013: 25) Gli ultimi due gialli pubblicati da Costa, *Stella o croce*, del 2018, e *Mercato nero*, del 2020, hanno invece come protagonista una poliziotta, Angela Mazzola, personaggio vivace, proveniente dal quartiere popolare di Borgo Nuovo ed emancipatasi dalla famiglia grazie al suo lavoro di "sbirra", che le permette di affittare un attico nel quartiere dell'Acquasanta: "Quattrocento euro al mese li valeva, a suo modo di vedere, solo la terrazza che, da piazza dell'Acquasanta, si affacciava sul porticciolo di imbarcazioni di diporto." (Costa, 2018: 12) In *Stella o croce* la protagonista si trova alle prese con l'omicidio della proprietaria di un negozio di parrucche, alla cui storia si appassiona e sulla quale decide di indagare. Nell'ultimo romanzo, invece, la poliziotta esplora l'ambiente degli immigrati africani nella Palermo multietnica del centro storico, ambientazione letteraria frequente nei romanzi degli autori contemporanei, che testimoniano la trasformazione della città grazie alla presenza di un folto numero di immigrati che hanno cambiato il volto di quartieri come Ballarò, come si rileva dalle pagine del romanzo sull'assassinio di un uomo della Palermo "bene", ucciso proprio in un locale gestito da africani nel quartiere storico palermitano:

La linea di demarcazione antropologica tra residenti di lungo corso, stranieri trapiantati e ospiti calati dalle zone residenziali della città, era del tutto saltata. Palermo rimescolava con apparente seraficità culture, desideri, comportamenti, vissuti diversi. (Costa, 2020: 50)

Si è accennato precedentemente anche ai gialli di Valentina Gebbia, ambientati nel quartiere pittoresco del Borgo Vecchio, anch'esso ambientazione frequente nella narrativa contemporanea su Palermo, come abbiamo visto, la quale è considerata una sorta di anti-Piazzese, citando ancora Ferlita:

Valentina Gebbia è una sorta di anti-Piazzese: per l'ambientazione della storia, con tanto di bancarelle di formaggi, carrettini con lo sfincione, cd e cassette pirata; per la sottrazione di fascino cui sono sottoposti i protagonisti: l'altra faccia della medaglia di Palermo, città tipicamente meridionale, affollata e caotica all'inverosimile. (Ferlita, 2013: 124)

Concludiamo qui questo breve *excursus* sul giallo palermitano, di cui si è citata solo una piccola parte di autori, omettendone altri che hanno scelto Palermo come luogo di ambientazione delle loro storie<sup>58</sup>, per analizzare più attentamente la trilogia di Santo Piazzese, iniziatore di questo nuovo genere poliziesco ambientato a Palermo.

---

<sup>58</sup> Abbiamo già citato Silvana La Spina, autrice di un giallo intitolato *Morte a Palermo*; ricordiamo anche Antonio Pagliaro, Gery Palazzotto, Salvo Toscano, Gaetano Savattieri, Domenico Conoscenti, Davide Camarrone, Davide Ficarra, autori di un nuovo *noir* di ultima generazione, indissolubilmente legato alla città di Palermo.



### 2.7.1 I DELITTI DI VIA MEDINA-SIDONIA

*I delitti di Medina Sidonia*, romanzo d'esordio di Santo Piazzese, pubblicato nel 1996 dalla casa editrice Sellerio, è il primo di una trilogia di romanzi polizieschi ambientati nel capoluogo siciliano. L'autore, nato a Palermo nel 1948, ama definirsi "un biologo prestato alla letteratura" (Piazzese, 2013: 5) e laureato in biologia è anche il suo alter ego, Lorenzo la Marca, protagonista dei suoi gialli. Il romanzo, oltre ad essere un giallo ben congegnato, rappresenta un punto di vista interessante sulla città di Palermo, che in esso viene radiografata in tutti i suoi molteplici aspetti. D'altro canto, come abbiamo già detto nell'introduzione, il genere poliziesco è per tradizione letteraria indissolubilmente legato allo spazio urbano in cui si svolgono gli eventi e Palermo, "che tutto trita, assorbe, metabolizza" (Piazzese, 1996: 12), assume qui il ruolo di personaggio a tutti gli effetti, interagendo con le sue peculiarità e pesantezze con i protagonisti della storia. Come afferma Luigi Russo, nel suo saggio sull'autore:

Il titolo è come sempre chiave interpretativa: l'evidente omaggio a *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe, capostipite del romanzo poliziesco, è un invito al lettore ancora ipocrita ma ormai smalzito che s'aspetterà un giallo, o al più un *noir*, o magari una Parigi traslata nel tempo e nello spazio, abitata da un Auguste Dupin dal sapor mediterraneo. (Russo, 2010: 86)

Certamente la figura del detective dilettante di Poe ha più di un tratto in comune con Lorenzo La Marca, il narratore omodiegetico e personaggio principale del romanzo, professore universitario di Biochimica applicata, il cui istituto è situato nella via Medina Sidonia del titolo, nome inventato che in realtà è identificabile con via Archirafi, la strada in cui si trovano i Giardini Botanici Comunali, teatro degli omicidi del romanzo e sede dell'Università di Scienze.

"*Flâneur*, raffinato, narciso, colto, orgoglioso al limite del vendicativo, di mentalità scientifica e dalle ottime letture" (Russo, 2010: 86), dopo il ritrovamento di un cadavere impiccato in un albero dei giardini botanici, che si scoprirà essere di un suo amico e collega di università e che inizialmente viene identificato come un caso di suicidio, La Marca inizia un'operazione di investigazione parallela a quella della polizia, che lo porterà su e giù nel tempo e nello spazio della città fino all'epilogo (prevedibile). L'azione ha inizio in una Palermo estiva in preda allo scirocco, la

stagione preferita dai giallisti, che con il caldo rovente ottunde i sensi e amplifica la sensazione di disagio e malessere che complica lo svolgimento delle indagini:

Lo scirocco nacque prima di Adamo. La genesi non ne fa cenno: era troppo ovvio. E se non lo capite al tramonto, quando l'aria è ferma, né calda né fresca, e vi si drizzano i peli delle braccia, e sembrano crepitare, se non badate ai rumori, che vi arrivano da più lontano, se non vi dice niente il colore viola delle montagne e l'oro che cola dalle pietre della Cattedrale, se ignorate le bordate rosso rubino che il sole vi spara da dietro le guglie di San Domenico, se proprio non lo capite che sta arrivando, allora vuol dire che siete forestieri. (Piazzese, 1996: 4)

Lo scenario introduttivo è foriero di delitti, se è vero, come dice anche Sciascia, che, durante lo scirocco “la percentuale dei delitti sale rapidamente.” (Sciascia, 1979: 7) Il protagonista, infatti, non crede all'ipotesi del suicidio e attiva le sue indagini private per rinvenire un movente e il possibile assassino. La ricerca del presunto colpevole porta La Marca a diffidare dell'ambiente che lo circonda: l'Università, di solito zona franca e oasi di pace in un contesto urbano complesso, diventa adesso spazio ostile e ambiguo, nonostante la presenza di elementi familiari e apparentemente innocui. I compagni del dipartimento, fino ad un attimo prima macchiette di una noiosa routine, diventano adesso presunti colpevoli: il capo del dipartimento, Filippo Serradifalco, detto Fifi, che nella forma del corpo ricorda “una pera matura”, uomo ambizioso, ma apparentemente insulso; Mauro De Gregori “che va in giro sopra un gippone superaccessoriato e non gli manca nessuna delle etichette, delle firme, degli status symbol, che fanno tanto coglione-medio” (Piazzese, 1996: 72); Milly Clemente, “consumatrice di birre analcoliche, crusca e yogurt dietetici” (Piazzese, 1996: 74), compagna di Mauro. Completa il quadro dei presunti sospetti il custode Mimì, che dà la sensazione di sapere qualcosa sul presunto suicidio. Tra i personaggi che animano il romanzo non potevano mancare le donne con cui il protagonista flirta o ha flirtato: la bella Michelle, medico legale, ex di La Marca, ma sposata ad un uomo più vecchio, “il chiarissimo professore Benito de Blasi Bosco, re degli speculum e principe dei divaricatori”(Piazzese, 1996: 31) e infine Darline, la giovane americana futura sposa dell'amico defunto e con la quale La Marca ha una relazione nelle intense settimane di investigazione.

Ma la città, dicevamo, è il personaggio più importante della storia, presentata all'inizio della narrazione nella sua veste più feroce, nel caldo insostenibile dello scirocco estivo, che inquieta gli animi e infiacchisce i sensi. A differenza della figura

classica di detective e come la maggior parte dei palermitani, La Marca non va a piedi, ma ama guidare per la città, di cui conosce a memoria strade, vicoli, scorciatoie. Nelle strade di Palermo cerca infatti rifugio dopo la scoperta del cadavere impiccato nel Giardino Botanico e decide di dirigersi, con l'amica e medico legale Michelle, nella spiaggia di Mondello, per sfuggire allo scirocco e all'angoscia del ritrovamento:

Nel frattempo, avevo imboccato via Crispi. Traffico medio-scarso: buon segno. Decisi di fare di testa mia e costeggiai il porto. Al cavalcavia si riscosse: "Dove andiamo?" Come se ci fosse bisogno di chiederlo. Come se, una volta arrivati là, i bravi panormiti in libera uscita potessero scegliere di non andare a Mondello. (...) Optai per la strada dell'Addaura. Non pensavo più all'impiccato.

Il mare di Mondello, quando lo scirocco lo spiana, sembra un documentario sui tropici. È per via dei colori, netti, con una prevalenza di verde smeraldo e improvvise lame di blu indaco. Come l'umore verso cui mi lasciavo masochisticamente virare. (Piazzese, 1996: 28).

Se la città offre sollievo con la sua costa e il mare turchino, da Mondello ad Aspra, dentro i suoi vicoli "lo scirocco sembra voler esaurire in un solo giorno tutto il monte-gradi disponibile per l'intera stagione" (Piazzese, 2013: 33). Il centro storico, dove La Marca abita, si staglia dal suo terrazzo "in una distesa di tegole vecchie, coperte da uno strato di muschio secco"; il panorama che ci descrive dalla sua visione dall'alto è uno dei più suggestivi della città:

Palazzo dei Normanni, poi, una dietro l'altra, le cupole della Cattedrale di San Giuseppe, Casa Professa, Santa Caterina, la cima di Porta Nuova, la chiesa dell'Olivella, San Domenico, Sant'Agostino, le cupolette arabe di San Cataldo, lo Steri e, di giorno, una fetta di mare tra tetti e cielo. (Piazzese, 1996: 40).

La fisionomia di Palermo prende corpo nei romanzi di Piazzese non tanto attraverso i suoi abitanti, ma attraverso la descrizione dei suoi palazzi, dei monumenti, della suggestione delle atmosfere notturne e diurne e dal fascino che la città emana, nonostante tutto. Non manca però lo spettacolo dei cumuli di immondizia da cui il centro storico di Palermo è invaso e che i turisti fotografano stupiti, come "souvenir per gli amici in patria." (Piazzese, 1996: 44)

Seguendo i tragitti spazio-temporali del protagonista, non può mancare la celebrazione del Festino di Santa Rosalia, una costante nella narrativa sulla città, dai diari dei viaggiatori stranieri ai gialli della Torregrossa, di cui viene descritto il momento più atteso dai palermitani, i giochi di fuoco sparati dopo la mezzanotte:

I fuochi vengono sparati dalla spianata del Foro italico, davanti alle Mura delle Cattive. Quando eravamo ancora un popolo di cicale, lo spettacolo era diviso in tre tempi di quasi un'ora l'uno, ora se la cavano con una mezz'ora in tutto. E anche la qualità è più scadente. O, forse, la memoria ingigantisce il ricordo. Però vale sempre la pena assistervi. Almeno è così che la pensano le centomila e passa persone che ogni anno si accalcano alla Marina e nelle borgate costiere. E aspettano a gloria i fuochi, divorando tonnellate di angurie e aspirando con un voluttuoso risucchio milioni di babbaluci. (Piazzese, 1996: 239)

Proprio da una barca, al largo del Foro Italico, il protagonista assiste ai fuochi d'artificio del festino, con a bordo i sospettati dei delitti (nel frattempo sono diventati due, con l'uccisione di don Mimi): ed è proprio in questo momento, nell'ebbrezza del vino, che egli rivede i momenti salienti della sua investigazione, giungendo vicino alla soluzione. Che, come in un movimento circolare, viene trovata "in un venerdì di fine luglio, torrido di scirocco". (Piazzese, 1996: 271)

Stupisce nel giallo di Piazzese l'assenza della Mafia, elemento inscindibilmente legato all'immagine stereotipata della città, e che qui viene ignorata dall'autore, come se fosse possibile, a Palermo, occuparsi di un delitto in cui la mafia sia estranea ai fatti. Come scrive ancora Russo:

Presente solamente per cenni, la mafia assume i contorni di una realtà immanente e inquietante ma mai pienamente definita e definibile. Lasciando spazio al racconto nuovo della vita quotidiana degli abitanti di una Palermo affrancata da una rappresentazione figlia di una monocultura che non riesce a scindere il capoluogo siciliano (e la Sicilia tutta) dal fenomeno mafioso. (Russo, 2010: 89)

Lo stesso commissario di polizia del romanzo, il dottore Spotorno, accenna con fastidio ai delitti di mafia, "che oscura tutto, che monopolizza le migliori risorse investigative e non concede a un detective brillante alcuna possibilità di uscire dalla routine, di azzardare qualche volo in solitario" (Piazzese, 1996: 194). Delitti "da scavarci dentro", come quelli di Maigret o Marlowe.

Alla fine, il protagonista arriva a scoprire l'assassino e a svelare il movente dei delitti: l'ambizione di un capo dipartimento che non riesce a controllare i meccanismi che ha scatenato e da cui si sottrae con il prevedibile suicidio finale.

### **2.7.2 LA DOPPIA VITA DI M. LAURENT**

Il secondo romanzo di Piazzese, pubblicato nel 1998, ci restituisce l'immagine di una Palermo autunnale e malinconica, antitetica alla Palermo del primo romanzo, assoluta e sferzata dallo scirocco dell'estate. Il protagonista La Marca si imbatte stavolta nell'omicidio di un antiquario, rinvenuto in una strada del centro storico della città durante "una notte buia e tempestosa" di un "autunno vero", con "lampi, tuoni, la pioggia e la grandine a tempesta contro i vetri." (Piazzese, 1998: 11). La Marca, casualmente presente a casa dell'amico commissario Spotorno durante il rinvenimento, non resiste alla tentazione di accompagnare il commissario sul luogo del delitto e di procedere ancora una volta allo svelamento del caso con una sua personale investigazione, parallela a quella "ufficiale". L'aver sciolto il caso dei delitti di via Medina Sidonia lo rende adesso più disinvolto e attento alle "coincidenze", importanti per ricostruire le vicende ed arrivare ad una possibile soluzione.

Anche qui l'autore ci accompagna per le strade e i luoghi della Palermo anni '90, tra i palazzi del centro storico cittadino, in mezzo ai viali alberati di Mondello, nei locali alla moda, e ancora nei negozi bene di via Libertà, alla ricerca dell'assassino dell'antiquario ritrovato ucciso da un colpo di pistola nelle stradine del Papireto. Il protagonista si muove nella città come un segugio, alla guida della sua Golf bianca, descrivendo al lettore nei dettagli il suo percorso di guidatore esperto, che cerca di schivare il traffico "denso e isterico" di Palermo:

Ai Quattro Canti voltai per corso Vittorio, verso la Cattedrale. Aveva smesso di piovere da quando eravamo usciti e, approfittando della tregua, tutta la popolazione della felicissima città di Palermo sembrava essersi riversata nel Cassaro Alto. Avevo dimenticato che il sabato sera scattava l'isola pedonale. Insinuai lo stesso la prua della mia Golf bianca, facendomi strada in mezzo alla calca, un centimetro alla volta, e rifiutandomi di suonare il clacson ogni cinque secondi. (...) Superata piazza Sett'Angeli girai a sinistra, e poi giù per via Bonello, oltre la Loggia dell'Incoronazione. (...) Ci infilammo nel dedalo di fronte al Mercato delle Pulci, di lato alla *dépendance* dell'Accademia di Belle Arti di Palazzo Santa Rosalia. Il morto era poco oltre. (Piazzese, 1998: 13)

La scrittura di questo secondo atto della trilogia su Palermo si fa più fluida e densa di riferimenti intertestuali. L'autore sa di essere entrato in piena regola tra i

protagonisti del cosiddetto *noir* mediterraneo e non esita nel corso del romanzo a presentare la relazione tra il suo commissario palermitano e il più famoso commissario di Vigata, a cui Spotorno telefona per chiedere consigli sull'indagine che si accinge a intraprendere, o ad autocitarsi, quando fa dire a una delle giovani dottorande che segue nel dipartimento di Scienze: "Abbiamo letto un libro. (...) È un giallo scritto da uno stravagante che infligge battute tipo: "La scelta di un disco è come uno strip-tease dell'anima" (Piazzese, 1998: 59), citazione tratta da *I delitti di via Medina-Sidonia*.

Il protagonista La Marca delinea pertanto con più nitidezza la sua personalità di uomo raffinato, dalle buone letture e dall'ottima cultura musicale, che spazia dal jazz al rock classico. Questa volta però egli abdica alla sua condizione di scapolo impenitente, seduttore di belle donne, e ci viene presentato in una relazione più o meno stabile con la bella Michelle, medico legale ed amica di vecchia data, già presente nel romanzo precedente. Ma nel romanzo analizzato le cose si complicano, perché in questo presunto omicidio è coinvolto anche il padre di Michelle, il M. Laurent del titolo, indiziato principale in quanto amante della moglie della vittima. Le indagini parallele saranno svolte proprio dalla coppia, spinta da un duplice intento: quello della verità, naturalmente, e quello di scagionare Cesar Laurent, che mantiene, nonostante i suoi guai, nel corso del romanzo, il suo *aplomb* di marsigliese trapiantato a Palermo.

Le indagini sul presunto omicidio procedono con un ritmo asimmetrico, intervallate dalle riflessioni esistenziali del protagonista, intessute di citazioni di una solida cultura cinematografica e letteraria e dalle frequenti incursioni gaudenti nei ristoranti della città, il cui menù ci viene descritto con dovizia di particolari, per rimanere fedele alla tradizione del *noir* mediterraneo, dalle ricette di Montalbano nei gialli di Camilleri, alle ricette mediterranee di Marò Pajno nei gialli della Torregrossa, alle bevute e mangiate liberatorie di Pedra Delicado e Il suo vice Garzón nella Barcellona di Alicia Bartlett Gimenez:

Nel ristorante di via Bara c'era solo un tavolo libero. Dopo gli aperitivi della casa portarono antipasti per due. Nonostante tutto, mi sorpresi ad allungare le zampe verso i crostini caldi con l'acciuga fusa, il pecorino grattato, e due o tre gocce di succo d'arancia. (Piazzese, 1998: 15)

La Palermo descritta dall'autore in questo secondo romanzo, nonostante a tratti mostri qualche nota malinconica dovuta alla stagione autunnale, manifesta comunque

la sua dinamicità e vitalità, che l'autore si compiace di rilevare attraverso la descrizione delle sue strade, delle sue piazze, dei locali che la animano:

Fuori, il fresco portato dalla pioggia si era dileguato, e l'aria si era intiepidita di nuovo, preannunciando una lentissima discesa verso l'inverno.

Di fronte al Museo Archeologico e alla chiesa dell'Olivella i pub erano così pieni che traboccavano sulla piazza. Davanti al Fuso Orario un esercito di ventenni tentava di risalire la corrente di un rock acido per conquistare un posto in piedi all'interno del locale. Difficile farsi strada. (Piazzese, 1998: 16)

E riferendosi al centro storico, quartiere in cui il protagonista abita, come abbiamo visto nel romanzo precedente, ci tiene a sottolineare come la città stia lentamente cambiando, assumendo un aspetto meno "pesante" e più aperto:

Di giorno il posto sembra una via di mezzo tra Indianapolis e la casbah di Tunisi. (...) Di notte invece, fino a poco tempo fa era il deserto. Ora c'è vita: circoli, ristoranti alternativi, e soprattutto pub, la moda del momento. Sorgono come funghi da un giorno all'altro. E sono sempre strapieni. Sarà poi vero che non ci sono più soldi in circolazione, nell'ex capitale del crimine? (Piazzese, 1998: 43)

La città, perlustrata nelle sue strade, nei suoi ristoranti, nei pub più frequentati, ha il ruolo di personaggio con cui il protagonista interagisce alla ricerca di indizi e spunti che possano guidarlo alla risoluzione del caso. Tra un crostino con l'acciuga e un piatto di panelle, seduto insieme a Michelle nel ristorante alla moda del momento, *I Grilli*, situato nel centro storico, i due incominciano a delineare la figura della vittima: si tratta di Umberto Ghini, antiquario cinquantenne, proprietario di uno dei negozi più quotati nella zona "bene" di Palermo e di altre due botteghe a Vienna e a Milano. Per pura coincidenza La Marca si accinge ad andare a Vienna per un congresso universitario e può dare seguito alle sue personali indagini. Naturalmente riuscirà a trovare la bottega dell'antiquario assassinato e a incontrarsi con quella che si rivelerà l'indiziata principale, la russa Elena Zebensky, che ovviamente parla perfettamente italiano, per cui riuscirà a carpire informazioni sulla vittima.

Non mancano i luoghi comuni sulle due città, nelle conversazioni che il protagonista intavola con i personaggi incontrati in una Vienna grigia e tetra rispetto al Mediterraneo e al clima di Palermo. O i luoghi comuni sulla mafia, che vengono fuori dall'incontro con uno psicoanalista di Lugano, che si chiede se Palermo sia ancora la capitale del crimine, suscitando l'ironia di La Marca, che risponde: "Nelle

città siciliane, di solito, il sindaco neoeletto eredita la mafia dall'amministrazione precedente, e la dichiara estinta alla fine del proprio mandato.” (Piazzese, 1998: 47) Ma è l'unico accenno alla mafia, perché, come dicevamo, i gialli di Piazzese si contraddistinguono per questa voluta assenza dello stereotipo mafioso, per concentrarsi su meccanismi meno ovvi e più complessi da scandagliare.

Interessanti le sue considerazioni autocompiaciute, quando nel corso della conversazione lo psicoanalista junghiano afferma:

Con la fantasia che si ritrova e con quella faccia lei dovrebbe provare a scrivere romanzi polizieschi. Ha la *facies* dello scrittore seriale di gialli. (...) Sa cosa diceva un mio quasi-compatriota? Che il romanzo giallo è l'unico mezzo per divulgare idee ragionevoli.

Balle! Fino a quando non inventeranno il giallo non euclideo, l'unico modo per divulgare idee ragionevoli è falsificarle. (...) E poi se proprio vogliamo citare un suo compatriota, che ne direbbe di Dürrenmatt? Non fu lui a scrivere che in un paese ordinato come la Svizzera ciascuno ha il dovere di portare piccole oasi private di disordine? Portando il ragionamento alle estreme conseguenze, se ne dovrebbe dedurre che nei paesi disordinati come il mio, l'unica speranza è il caos, l'Ordine supremo che chiude il cerchio” (Piazzese, 1998: 49-50)

Il compatriota citato è Friedrich Glauser, uno dei primi scrittori di gialli in lingua tedesca, che espone la sua teoria del giallo realistico e alla cui “ragione” La Marca oppone il “caso” di Dürrenmatt: conclusioni opposte, ossimori, che coesistono impassibili nei romanzi di Piazzese, come del resto è un ossimoro la città di Palermo in cui sono ambientati: “un'indissolubilità di luce e lutto, teste Bufalino, ne rappresenta l'anima, l'essenza, la cifra.” (Russo, 2010: 91)

L'indagine di La Marca si intreccia con la sua attività di ricercatore universitario e si arricchisce di casualità e coincidenze che aggiungono tasselli nuovi al caso. La visita ad una decana dell'università, in un palazzo del centro storico della città, “in una delle stradine comprese tra piazza Rivoluzione e la chiesa di San Francesco D'Assisi”, in una zona in cui i nuovi lampioni collocati “fanno virare sul giallastro il colore originario delle pietre” (Piazzese, 1998: 61), si rivelerà utile per le indagini, in quanto scoprirà del tutto casualmente che il nipote della donna lavora giusto nella bottega dell'antiquario ucciso. Questa sequenza narrativa risulta esilarante, in quanto la descrizione dell'anziana donna ribalta le aspettative del lettore, rivelandosi una persona piena di energie e fuori dai luoghi comuni in cui Piazzese/La Marca a volte



cade nella descrizione di alcuni suoi personaggi, soprattutto femminili. Fuori dall'essere la bigotta descritta prima della sua apparizione, la donna è invece una persona aperta e disponibile a nuove esperienze e vuole condividere con La Marca e le sue giovani allieve un po' di movida palermitana, dopo avere mangiato il classico "panino con la milza" inaffiato da abbondante vino. Decidono quindi di andare al *Robinson*, uno dei locali alla moda della città all'epoca del romanzo, dove continuano la serata alcolica con numerosi gin tonic. Questo colpo di scena sulla decana determina la riflessione che "nessuno è più quello che dovrebbe essere" e fa dire ad una delle ragazze che "era bello quando era tutto chiaro. I cattivi stavano da una parte e noialtri buoni dall'altra". (Piazzese, 1998: 83) Questa considerazione è il nucleo centrale su cui ruota questo secondo romanzo di Piazzese, romanzo di ossimori, dicevamo, in cui gli opposti coesistono senza arrivare ad una sintesi netta. Niente è quello che sembra, infatti: il finto suicidio dei *Delitti di via Medina Sidonia* si rivela in realtà un omicidio e l'omicidio dell'antiquario, si rivelerà alla fine un suicidio, contraffatto per intascare una assicurazione sulla vita.

Tutti questi intrecci, sciolti grazie a intuizioni, a lettere ritrovate e messaggi inconsci che la realtà comunica prima ancora che essi passino sotto il vaglio della ragione, porteranno con sé diversi interrogativi, che accompagnano i personaggi fino allo svelamento finale, nella casa di Monsieur Laurent, in cui la Marca e Michelle sentono di avere la loro dose di colpevolezza per non aver capito in tempo ciò che avrebbe evitato, forse, l'omicidio della russa Helena. "Nel gioco di simmetrie che guida tutto il romanzo, se l'assassino è la vittima, gli investigatori sono i colpevoli." (Piazzese, 1998: 92) Ammissione di colpevolezza che affiora guardando oltre i vetri gli insoliti fiocchi di neve che sferzano l'autunno palermitano che già volge all'inverno, alla fine del romanzo:

Mi dico che dovrei ripetere l'ultima frase, ma non riesco a ricordarla. E per ora siamo troppo intenti a guardare quei maledetti fiocchi che vengono giù quasi a piombo, perché non c'è nemmeno uno spiffero di vento e penso ai gelsomini sul mio terrazzo, che fino a stamattina continuavano a sganciare certi fiorellini striminziti, ormai senza profumo, che fanno concorrenza ai fiocchi di neve, e mi chiedo se ora si decideranno a darci un taglio.

Ci penserò dopo, a quella frase fastidiosa. Ci penserò più tardi, ci penserò domani. O forse mai. (Piazzese, 1998: 330)

Anche in questo secondo atto della trilogia, tuttavia, la vicenda narrata dall'autore passa in secondo piano, per lasciare spazio alla descrizione di un contesto urbano che Piazzese conosce approfonditamente e riporta con estrema accuratezza nel romanzo e che risulta, di fatto, il vero protagonista della storia, introducendo il lettore all'interno della Palermo della fine degli anni Novanta, dettagliatamente raccontata e ben riconoscibile per chi l'ha vissuta. Il narratore vuole coinvolgere il lettore nel reticolo di strade e vicoli attraversati in lungo e largo dal protagonista, che ama guidare di notte e godere dell'atmosfera della città notturna:

Sotto la luce della luna le vecchie macerie di Palermo, residue dei bombardamenti angloamericani della Seconda Guerra Mondiale, esprimono qualcosa di molto prossimo all'Assoluto Poetico Primordiale. (...) Il centro storico, io, lo lascerei così com'è: una miscela ormai naturale di bellezza e tristezza. (Piazzese, 1998: 82)

Nel corso del romanzo l'autore mostra una vera e propria ossessione topografica, presente anche negli altri due romanzi analizzati, riportando con precisione estrema ogni percorso effettuato con la sua auto, con i nomi di strade, piazze e vicoli, cosa che può risultare un po' ridondante, soprattutto a un lettore non palermitano. Traspare, in ogni caso, l'amore indiscusso del narratore verso la sua città, che nel disvelamento dei suoi angoli suggestivi e della sua "miscela di naturale bellezza e tristezza" non cessa di suscitare fascino e stupore in chi la legge.

### 2.7.3 IL SOFFIO DELLA VALANGA

L'ultimo libro della trilogia di Piazzese, pubblicato nel 2002, cambia narratore e punto di vista sulla città. Il protagonista della storia è infatti il commissario Vittorio Spotorno, amico di La Marca, rimasto in secondo piano nei due romanzi precedenti, anche se portavoce di considerazioni interessanti sui fenomeni malavitosi della città di Palermo, la mafia tra tutte. In questo romanzo, infatti, Spotorno è alle prese con una serie di omicidi in cui sembra evidente, questa volta, la matrice mafiosa e in cui, tra gli assassinati, figurano due amici d'infanzia dello stesso commissario: ciò porterà il protagonista ad una serie di riflessioni sul proprio passato e ad un viaggio spazio-temporale nella città, su cui posa uno sguardo più malinconico e riflessivo. Il narratore questa volta è etero-diegetico e la terza persona consente uno sguardo più realistico e oggettivo sugli eventi narrati. Come lo stesso autore afferma nell'introduzione: "Se la città influenza lo sguardo ne è a sua volta influenzata. Come la scrittura." (Piazzese, 2002: 13)

L'indagine di Spotorno inizia lo stesso giorno in cui avviene il secondo delitto presentato nei *Delitti d Via Medina Sidonia*: anche qui l'autore dialoga con sé stesso in un gioco intertestuale, "come una specie di controcanto, quasi a segnalarci il peso greve di una metafora" (Piazzese, 2002: 3):

Aveva abbandonato con un certo rimpianto il primo morto della mattinata, un tale che avevano trovato dentro la vasca delle ninfee, ai Giardini Botanici di via Medina Sidonia. Morte per annegamento, presumibilmente. Assassinio, neanche a dirlo, anche se con La Marca si era rifiutato di ammetterlo. Erano quasi arrivati a litigare, al solito loro, quando gli avevano passato la chiamata radio con le notizie delle ammazzatine alla Zisa. (Piazzese, 2002: 20)

La supposizione che il delitto per cui era stato chiamato d'urgenza fosse un delitto di mafia, lo spinge a lasciare l'indagine di via Medina Sidonia, per concentrarsi sul duplice omicidio della 127 celestina nel quartiere della Zisa. L'identificazione dell'amico d'infanzia Rosario Alamia in uno dei due cadaveri è la molla che lo spinge a ripensare al suo passato, alla sua infanzia e adolescenza nella borgata marinara dove era nato, ai momenti di spensieratezza trascorsi insieme alla vittima e ad altri compagni di giochi. Sono frequenti i *flashback* in cui Spotorno ricorda tre ragazzini intenti a pescare, nella spiaggia della borgata marinara di Sant'Erasmo: Rosario, dai capelli

rossi, Diego, dai capelli biondi, quasi albino, e infine Vittorio, il protagonista da ragazzo, alle prese con una macchia di catrame sul piede, macchia che diventa quasi metafora del “lato oscuro dell’anima, incancellabile ma indispensabile per diventare uomini nel mondo”. (Russo, 2010: 93) Tre bambini diversi tra loro, ma uniti dalla complicità dell’infanzia, quando si giocava in strada, prima dell’esplosione urbanistica che “avrebbe devastato le borgate marinare e cancellato la costa.” (Piazzese, 2002: 112) La Palermo popolare in cui era facile fare scelte sbagliate, come riflette il narratore nel corso del romanzo:

Nella borgata dove era nato e aveva vissuto per i primi anni della sua vita era il caso a decidere da quale parte della barricata sarebbero caduti i ragazzi che si avviavano verso l’adolescenza. La sottile linea rossa di demarcazione tra il Bene e il Male. Bastava un niente a cadere dalla parte sbagliata e diventare un malacarne. (...) Se la sua famiglia non si fosse trasferita nella casa in città, lui magari. (...) Chi poteva dirlo? (Piazzese, 2002: 198)

L’indagine di Spotorno si configura come un *nóstos*, un ritorno al passato, in cui la sua vecchia identità prende forma insieme alla sfocata immagine della città di un tempo, quella “delle vecchie borgate marinare della costa est. Borgate ormai scomparse, inglobate dalla città nella sua espansione centrifuga, e con la costa ridotta da decenni in un’immensa spianata di terra che aspirava a tempi migliori”. (Piazzese, 2002: 62)

I ricordi della sua adolescenza, quando si tuffava nel mare della marina di Palermo alla ricerca di ostriche, si sovrappongono alla città del presente, che Spotorno percorre il più delle volte a piedi, a differenza dell’amico La Marca sempre alla guida della sua Golf bianca, immerso nei suoi pensieri, cercando di rinvenire nelle strade, nei palazzi in cui si imbatte all’uscita dal commissariato di polizia, nei giardini di villa Bonanno, “la più bella piazza della città secondo lui” (Piazzese, 2002: 58), i segni del passato impressi nella sua memoria.

La Palermo descritta in questo terzo romanzo di Piazzese mette a nudo ancor di più le sue contraddizioni, la sua “schizofrenia”. A tratti, nel corso del romanzo, il protagonista si compiace di osservare le sue trasformazioni, il suo aspetto multietnico, cresciuto negli ultimi anni, come testimoniano anche i romanzi della Torregrossa:

Continuò per la via Puglia e attraversò piazza Santa Chiara. Nel quartiere andava crescendo il numero di famiglie sudanesi, nigeriane, ghanesi, ivoriane, mauriziane,

senegalesi, capoverdine, che da qualche anno si erano insediate, pagando spesso affitti esagerati, nelle case fatiscanti abbandonate dai locali. (...) Attraverso l'imposta spalancata di un basso intravide un nero in caftano bianco, intento a tagliare i capelli di un altro nero anch'egli in caftano bianco, seduto sopra una poltrona da barbiere tutta sconquassata. Quella vista gli infiltrò sotto la pelle stille di un inspiegabile buon umore. (Piazzese, 2002: 59)

Ma quando si spinge al di fuori dal centro storico, nelle periferie al di là della Circonvallazione, lo spazio urbano che osserva si mostra in tutta la sua desolazione, tra lavori in corso che non finiscono mai, tra discariche abusive, "erba secca, cassonetti bruciati, materiali di risulta, scheletri d'auto." (Piazzese, 2002: 142) Tutto concorre ad accrescere il senso di desolazione del protagonista, che investiga sulla vita dell'amico ucciso, a cui poi si aggiunge una seconda vittima, sempre amico d'infanzia di Spotorno, con un senso di pudore e di empatia nei confronti dei familiari delle vittime, ma anche di sé stesso e del suo passato, mentre cerca di trovare nei ricordi dei segni che lo aiutino a comprendere il presente. Come quando, quasi meccanicamente, si dirige verso il vecchio appartamento di via Venezia, nel centro della città, dove viveva con la famiglia durante i tempi del liceo e ne ricorda la devastazione dei primi temporali autunnali, quando "saltavano i tombini e la fiumana trasportava a valle orde di topi impazziti." (Piazzese, 2002: 289) Una città che anche nel presente è "sospesa tra agonia ed eccesso di vitalità." (Piazzese, 2002: 289)

L'indagine di Spotorno, in questo terzo romanzo, cambia totalmente la prospettiva temporale, tesa a comprendere un passato al quale dare un senso, sia in termini personali che sociologici, a differenza di La Marca che si proietta invece nel futuro, non solo riguardo alle ipotesi sulle indagini effettuate, ma anche riguardo alla propria vita di *flâneur*, di chi attraversa la città senza esitazioni, orientandosi tra i vicoli di una città che diventa un labirinto su cui il detective ha però sempre un controllo sicuro, in cui sa che è impossibile perdersi.

Piazzese coinvolge ancora una volta il lettore in questo gioco di ossimori, che rappresentano inevitabilmente la città di Palermo, che è tutto ed il contrario di tutto, come le indagini che si dispiegano nei suoi romanzi polizieschi. Come nei due precedenti romanzi infatti, anche qui il finale smentisce puntualmente le ipotesi iniziali. Quello che sembrava essere un regolamento di conti della mafia, risulta essere invece un delitto a sfondo passionale, opera di un marito geloso, anche se la cornice in

cui avvengono i fatti mostra chiaramente la presenza della mafia con i suoi affari illeciti, dal riciclaggio di denaro sporco alle estorsioni e le prevaricazioni sui più deboli. La rappresentazione della città fatta da Piazzese, citando ancora il saggio della Pezzotti, è quella di:

una Palermo “schizofrenica” - ovvero la città moderna e cosmopolita e, allo stesso tempo, luogo di abuso edilizio, povertà e marginalizzazione - una città che cambia a seconda dell’umore e della percezione di chi la vive. Nessuna di queste due immagini è completa, ma unite nella stessa serie, queste diverse prospettive riescono a dare il senso di una città contraddittoria e complessa. (Pezzotti, 2014: 61)

Una costante nella rappresentazione letteraria della città è quindi la figura retorica dell’ossimoro, che si adatta perfettamente alla complessità di una città realisticamente raccontata dal suo narratore, che ci restituisce un’immagine fedele della Palermo di fine anni Novanta e i primi anni del nuovo millennio, in cui si intravedono nuove energie, rilevabili nella presenza di una popolazione variopinta e multietnica, che è l’elemento che la caratterizza sempre più in tempi recenti, ma ancora alle prese con i problemi di sempre, l’illegalità diffusa, le disuguaglianze sociali, la corruzione: fenomeni ancora presenti e difficili da dipanare, come si rileva dallo sguardo degli artisti che la ritraggono nelle loro opere, che ne mettono in risalto le dicotomie e non smettono di interrogarsi sulle sue diverse anime.

## **CAPITOLO III**

### **PALERMO E IL CINEMA**

### 3.1 LA RAPPRESENTAZIONE CINEMATOGRAFICA DI PALERMO TRA STEREOTIPI E REALTÀ

Dall'analisi delle rappresentazioni letterarie della città di Palermo si rilevano punti di vista variegati e personali, che cambiano a seconda dello sguardo, del genere, del tipo di ricerca che lo scrittore vuole intraprendere in uno spazio percepito ora come familiare, ora ostile, ora visionario. A volte lo sguardo sulla città è solo uno spunto per dare inizio a un viaggio personale e introspettivo, che conduce infine in uno spazio dell'anima, luogo ideale per avviare, per dirla con Sciascia, una "conversazione" sul senso dell'esistenza, dove interloquire "sulla condizione umana, sulle dilacerazioni dell'essere." (Sciascia, 1992: 274) In questa riflessione, corroborata ulteriormente dal sentimento di appartenenza all'isola, sentimento che si iscrive all'interno della cosiddetta sicilitudine (o sicilianitudine), concetto ampiamente indagato dallo scrittore di Racalmuto, occupa un ruolo determinante il contributo del cinema, che, come ancora Sciascia afferma, "non poteva non inserirsi in questa conversazione" (Sciascia, 1992: 274), che si genera tra l'artista e lo spazio circostante, divenendo ancora più intensa grazie alla settima arte, il cui codice di riferimento è la realtà stessa. La peculiarità del cinema, infatti, il suo comunicare per immagini, divenendo, per citare Pasolini, "la lingua scritta della realtà",<sup>59</sup> accresce il potere affabulatorio dei messaggi che veicola, contribuendo in misura maggiore della letteratura a creare una realtà alternativa, ben visibile e non solo immaginabile. Il cinema, del resto, ha avuto fin dalle sue origini un ruolo fondamentale nella costruzione dell'identità di un luogo, condizionandone spesso l'immagine reale al punto da sostituirla nell'immaginario collettivo con quella ricreata e forgiata dal mezzo cinematografico. La scelta delle analisi cinematografiche sulla città si inserisce in quest'ottica intuita da Sciascia, quella di rinvenire cioè, attraverso le immagini della città del passato e del presente, l'anima di Palermo, o meglio, le sue "diverse" anime, in maniera più immediata e diretta, e inoltre si ripropone di individuare, attraverso la sua rappresentazione cinematografica, la costruzione della sua identità, nella percezione della stessa. Ma attraverso quale sguardo questa identità viene percepita e registrata? Quali sono gli

---

<sup>59</sup> La riflessione pasoliniana sul cinema come lingua scritta della realtà, ossia come *parole* di un codice che è costituito dalla realtà stessa, utilizzando le categorie della linguistica saussuriana, è ampiamente dibattuta nella raccolta di saggi inseriti in *Empirismo eretico*, del 1972, riflessione illuminante e imprescindibile, a mio giudizio, in qualsiasi approccio al testo cinematografico.



elementi che l'arricchiscono di senso e la connotano geograficamente o ontologicamente?

In generale la Sicilia incomincia ad essere rappresentata nel cinema delle origini con i rifacimenti cinematografici delle opere di Verga: il cinema ai suoi albori utilizza infatti la narrativa verista come base privilegiata per le proprie sceneggiature. Sciascia riconosce alla *Cavalleria Rusticana* di Ugo Falena, del 1916, il merito di inserire l'isola "nell'occhio del cinema", rappresentando gli esterni siciliani di "incomparabile bellezza." (Sciascia, 1991: 238) La sceneggiatura verghiana, divenuta ancora più internazionale grazie all'opera di Mascagni, con il suo schema universale di amore, tradimento, onore ferito e morte, contribuisce ad esportare nel mondo un'idea della sicilianità che ancora perdura, riproponendo lo stereotipo di una Sicilia terra d'onore e di mafia, che consoliderà ancora di più il suo *topos* con la saga del *Padrino* di Coppola, rafforzando "l'idea diffusa che non esista alcuna differenza tra la mafiosità e l'identità siciliana." (Dickie, 2004: 11) Il fenomeno mafioso, del resto, ha alimentato un filone cinematografico che non pare esaurirsi, passando dal cinema alla televisione, a partire dal film del genovese Pietro Germi del 1949, *In nome della legge*, tratto dal romanzo *Piccola pretura* del magistrato Giuseppe Guido Lo Schiavo, che ci mostra una Sicilia assolata e selvaggia, alle prese con l'illegalità e la prepotenza della mafia, combattuta da un giovane magistrato settentrionale. Questa la voce fuori campo in apertura del film, che ci presenta, alla maniera dei documentari dell'Istituto Luce, l'ambientazione della storia in Sicilia, sede di un nuovo *Far West* all'italiana, set ideale e fonte di inesauribili motivi di ispirazione:

Questa terra, questa sconfinata solitudine schiacciata dal sole, è la Sicilia. Che non è soltanto il ridente giardino - aranci, ulivi, fiori - che voi conoscete o credete di conoscere, ma è anche terra nuda e bruciata, muri calcinati di un biancore accecante, uomini ermetici dagli antichi costumi che il forestiero non comprende. Un mondo misterioso e splendido, di una tragica e aspra bellezza. (Albano, 2003: 14)

Dalla citazione del prologo del film di Germi, che presenta l'isola con tali connotazioni, prende forma l'immagine della Sicilia che ritroveremo prevalentemente nella produzione cinematografica successiva, immagine spesso fortemente mistificata che la eleva a stereotipo di terra selvaggia e violenta.

Il cinema delle origini si arricchisce inoltre del contributo letterario della narrativa pirandelliana, che fornisce alla cinematografia nascente sceneggiature già pronte per un'indagine nuova sulla realtà, che attraverso l'obiettività della macchina da presa dà voce e immagine al relativismo dell'autore <sup>60</sup>, trasposizioni cinematografiche che trascendono la realtà geografica e contingente per porre interrogativi sul senso universale dell'esistenza: per citare un testo pirandelliano tra tutti, ricordiamo *Il fu Mattia Pascal*, trasposto al cinema da Marcel L'Herbier (1926) e da Pierre Chenal (1937). Il romanzo di Pirandello, tra l'altro, non è ambientato in Sicilia, ma l'isola è comunque presente, per dirla con le parole di Sciascia, come "metafora" assoluta per la comprensione della realtà.

La città di Palermo, in quanto realtà urbana con caratteristiche proprie, non è inizialmente al centro dell'interesse dei registi, che preferiscono ambientazioni naturalistiche e sono più interessati all'isola in generale, set ideale per la rappresentazione dell'apoteosi della natura, con i suoi paesaggi sconfinati, la bellezza e la durezza del mare, il Vulcano.<sup>61</sup> Tra l'altro, a differenza di altri contesti urbani oggetto di attenzione letteraria e cinematografica, come Parigi, New York, Londra, o, per restare in Italia, Roma, Milano e Napoli, Palermo non presenta le caratteristiche tipiche della grande città, indagata con l'intento di denunciarne le condizioni di alienazione, solitudine, paura, ma piuttosto è vista come esasperazione di quella sicilianità che nel cinema è indissolubilmente legata allo stereotipo mafioso. A parte l'esperienza del *Gattopardo* di Luchino Visconti, in cui la città viene rappresentata attraverso la maestosità e staticità mortuaria dei suoi palazzi aristocratici, al cui interno il regista fa muovere i personaggi del romanzo di Lampedusa come ultimi esemplari di un mondo in estinzione, Palermo entra nell'immaginario cinematografico agli inizi degli anni '60 con i cosiddetti film di denuncia o d'inchiesta, in un momento storico in cui il pubblico incomincia a richiedere una elaborazione politica del nascente fenomeno mafioso. Inizialmente, quindi, l'immagine di Palermo al cinema diviene una rappresentazione a una sola dimensione, quella mafiosa, che configura lo spazio urbano come irrimediabilmente insicuro e ostile per la presenza di un potere occulto

---

<sup>60</sup> Pirandello dedica alla nascente arte cinematografica il romanzo *Si gira*, del 1916, poi pubblicato in una seconda edizione nel 1925 col titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio Operatore*, in cui si interroga sulle conseguenze derivate dal riprodurre fedelmente la realtà attraverso una macchina da presa.

<sup>61</sup> Si veda ad esempio *La terra trema* di Visconti del 1949, liberamente tratto da *I Malavoglia* di Verga, in cui viene descritta la dura realtà dei pescatori di Acitrezza; *Vulcano* di William Dieterle del 1950, con Anna Magnani; *Stromboli (Terra di Dio)* di Rossellini, sempre del 1950.

che condiziona la qualità della vita e la quotidianità dei suoi abitanti. Ad alimentare questo stereotipo, ampiamente presente nelle rappresentazioni cinematografiche della città, come vedremo, contribuiscono i numerosi fatti di cronaca e le stragi mafiose, di cui il cinema si appropria per “rappresentarli” realisticamente.

In anni più recenti invece, si cerca di prescindere dalla rappresentazione del fenomeno mafioso *tout court*, per ricreare l'immagine di una Palermo grottesca, riproponendo una estetica delle macerie che connota la città come emblema della “decadenza”, di una postmodernità immanente, in cui non c'è mai stata traccia di modernità. Il cinema di Ciprì e Maresco contribuisce alla rappresentazione di questa Palermo postmoderna e apocalittica, come vedremo più avanti nell'analisi della loro cinematografia.

L'immagine della città nel cinema contemporaneo si arricchisce inoltre del contributo di uno dei più grandi registi viventi, Wim Wenders, che, nella sua esplorazione degli spazi urbani intorno al mondo, posa su Palermo uno sguardo visionario ed onirico, strettamente legato alla connotazione di città della morte, - in cui è assente, o meglio, irrilevante al suo interno, la presenza del fenomeno mafioso -, che egli indaga attraverso il dipinto che più la rappresenta, *Il trionfo della morte*, di un pittore anonimo del XV secolo, esposto nella sua maestosità terribile a Palazzo Abatellis, nel centro storico della città.

Nella costruzione dell'identità della Palermo “cinematografica” va segnalato inoltre il lavoro di una delle autrici più sensibili e più intense della contemporaneità, capace di sviscerare l'essenza e le contraddizioni della città senza mezzi termini o tentativi di edulcorazione: Emma Dante, regista teatrale e cinematografica tra le più apprezzate nel panorama internazionale, con il suo film *Via Castellana Bandiera* ripropone i temi cari alla sua drammaturgia e ci mostra una Palermo ancora una volta ferina, sede di uno nuovo *Far West* al femminile, che mette in evidenza le problematiche di uno spazio urbano sempre più al limite.

### 3.2 LA CITTÀ E LA MAFIA: I FILM D'INCHIESTA

A partire dagli anni '60, Palermo diviene il set cinematografico preferito dai registi italiani cosiddetti “impegnati”, autori di film-denuncia sulle problematiche sociopolitiche del paese, di cui la mafia rappresenta uno dei principali oggetti di indagine e interesse. La città viene infatti rappresentata come sede principale di “Cosa Nostra”, dove avvengono i giochi di potere destinati a manipolare l'assetto sociopolitico non solo siciliano, ma anche nazionale e internazionale. L'immagine di Palermo in questi film d'inchiesta è indissolubilmente legata allo stereotipo di città di mafia, che prevale su altre rappresentazioni possibili.

Uno dei primi registi, oltre al già citato Pietro Germi, che ha voluto indagare con la sua arte la genesi e la complessità del fenomeno mafioso è Francesco Rosi, attraverso la narrazione di una delle figure più controverse della storia siciliana, Salvatore Giuliano, a cui dedica il suo film del 1961, che viene rifiutato al festival del cinema di Venezia in quanto considerato più un documentario che un vero e proprio film, in cui il regista presenta il fenomeno del banditismo siciliano ed i suoi intrecci con le strategie dei servizi segreti americani, con la copertura delle forze politiche italiane di maggioranza. La storia narrata da Rosi ha inizio con il ritrovamento del cadavere del bandito nel cortile di Castelvetro, in provincia di Trapani, per procedere poi indietro nel tempo e riannodare gli eventi salienti della sua vita e delle sue azioni, tra cui la famosa sequenza della strage di Portella della Ginestra del 1° maggio del 1947, che il regista alterna con filmati di repertorio, tenendo fede all'intento documentaristico della pellicola. Il film di Rosi farà poi incetta di premi e riconoscimenti, come *L'Orso d'Argento* al festival del cinema di Berlino, e aprirà un dibattito in parlamento sulla vicenda, raggiungendo lo scopo che di fatto i film di inchiesta si ripropongono, di stimolare cioè una riflessione politica su una vicenda storica piena di numerosi punti oscuri. Il film viene girato negli stessi luoghi dove erano avvenuti i fatti raccontati, come Montelepre e Portella della Ginestra, in provincia di Palermo e Rosi utilizza attori non professionisti, reclutati tra la gente del luogo, tenendo fede a quella recitazione “verista” che già era stata utilizzata da Visconti nel suo film *La terra trema*.

È ancora Leonardo Sciascia a riconoscere l'importanza del film di Rosi nel dibattito nazionale sulla mafia, ritenendolo "l'opera più vera che il cinema abbia mai dato relativamente alla Sicilia":

Il film Salvatore Giuliano di Francesco Rosi segna questo trapasso. (...) Sembrò, ad un momento, che il film dovesse rimanere bloccato dal veto censorio: ma nel giro di un paio di mesi le cose erano del tutto mutate. E si doveva giungere, da parte del governo, non solo ad ammettere l'esistenza della mafia, ma accettare la richiesta dell'Assemblea regionale siciliana (votata all'unanimità!) di una commissione d'inchiesta. (Sciascia, 1991: 242)



Qui la prima scena del film, che mostra il ritrovamento del cadavere del bandito.

Un contributo innegabile alla filmografia degli anni Sessanta e Settanta è ancora da riconoscere a Sciascia, che fornisce ai registi del tempo sceneggiature già complete per la loro indagine sul territorio siciliano e per la riflessione sulla genesi e natura della mafia, grazie ai suoi lucidi romanzi sull'argomento e alla sua analisi sui meccanismi ambigui del potere politico e dell'organizzazione mafiosa. Sciascia non accetta la teoria diffusa che il fenomeno mafioso sia frutto di una subcultura presente nel sostrato sociale della Sicilia e incomincia a denunciare, con una grande fermezza di sguardo, il carattere associativo a scopi illegali della mafia in un contesto politico spesso connivente, in cui diventa difficile discernere i reciproci limiti d'azione.

Uno dei primi film che parla esplicitamente di questi meccanismi è tratto dal romanzo *A ciascuno il suo*, pubblicato nel 1966. Qui, come nel precedente romanzo *Il giorno della civetta*<sup>62</sup>, Sciascia, con lo stile del giallo, disvela i poteri forti e i risvolti mafiosi che si celano dietro l'omicidio del farmacista Manno e del dottor Roscio durante una battuta di caccia. Inizialmente l'uccisione viene presentata come un delitto a sfondo passionale, il cui bersaglio era il farmacista Manno per la relazione adultera con una sua cliente; in seguito, grazie alle indagini di Paolo Laurana, un professore di italiano e latino con le fattezze di intellettuale fuori dalla realtà, si scopre che l'agguato mortale era rivolto al dottore Roscio, che aveva scoperto il tradimento della moglie con l'avvocato Rosello e minacciava di divulgare documenti riservati che attestassero loschi affari di quest'ultimo e connivenze con politici corrotti. Il film, con la regia di Elio Petri, è del 1967 e segna il sodalizio del regista con l'attore Gian Maria Volonté, che l'accompagnerà in altri importanti film di denuncia sociale<sup>63</sup>. Qui egli interpreta il professor Laurana, l'intellettuale ingenuo con nostalgie comuniste ormai anacronistiche, che nel film è presentato con tratti più icastici rispetto al romanzo: personaggio di grande levatura etica, egli si oppone alle dinamiche opportunistiche dell'allora partito di maggioranza, la Democrazia Cristiana, imbrigliata con la Chiesa e con l'omertà della gente, che difende i notabili mafiosi del paese. Sarà infine ucciso in un agguato, con la complicità della donna di cui si innamora, vedova del dottor Roscio e amante del mafioso avvocato Rosello.

La narrazione cinematografica è più complessa e ambigua del romanzo, volutamente oscura come la Sicilia in cui si svolge la vicenda, in cui il punto di vista della macchina da presa, del protagonista Laurana e dello spettatore, coincidono, posandosi su una realtà che stentano a comprendere e nella quale rimangono invischiati. Palermo è il punto d'incontro di questi intrighi, nel cui centro urbano il protagonista si spinge in incognito per spiare le mosse dell'assassino mafioso, pensando di avere il controllo di una situazione che gli sfuggirà di mano per colpa della sua ingenuità e per la pretesa titanica di mettersi contro un potere tentacolare che non

---

<sup>62</sup> Dal romanzo di Sciascia Damiano Damiani ricava il suo film omonimo, nel 1967, il cui protagonista, Franco Nero, interpreta il capitano Bellodi, il carabiniere ex partigiano proveniente dall'Emilia Romagna che cerca di far rispettare la legge in un contesto omertoso e mafioso.

<sup>63</sup> Volonté sarà protagonista di altri film del regista: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1970); *Documenti su Giuseppe Pinelli* (1971); *La classe operaia va in paradiso* (1971) e *Todo Modo* (1976), anche quest'ultimo tratto dall'omonimo romanzo di L. Sciascia.

esita a schiacciarlo. Nel romanzo, l'indagine di Laurana a Palermo permette all'autore di indugiare nella descrizione della città, di mostrarne la bellezza, nell'atmosfera rarefatta in cui di solito viene presentata, sotto la luce e il caldo rovente dello scirocco. Riportiamo il dialogo tra Laurana e il vecchio professor Roscio, padre dell'ucciso, in una terrazza del centro storico di Palermo:

Oltre il parapetto della terrazza, sotto i veli di scirocco Palermo splendeva: "Bella vista" disse il professore; e con sicurezza indicò "San Giovanni degli Eremiti, palazzo d'Orleans, Palazzo Reale". Sorrise. "Quando siamo venuti ad abitare in questa casa, dieci anni fa, vedevo un po' di più. Ora vedo soltanto la luce, ma come una lontana fiamma bianca. Per fortuna, a Palermo, ce n'è tanta di luce. (Sciascia, 1988: 30)<sup>64</sup>

Nel film invece Palermo non ha nulla della luminosità descritta nel romanzo. La trama oscura di città di mafia che avvolge il capoluogo siciliano è ravvisabile fin dalle prime inquadrature che la raffigurano, al 31° minuto del film, con la panoramica dal Monte Pellegrino al mare e con il consueto corredo di stereotipi. Il primo segnale di questa guerra occulta che l'attraversa è l'esplosione di una macchina nel centro storico della città, dalle parti di Piazza Marina, dove si aggirano furtivi due personaggi vestiti di nero che preparano l'agguato.



---

<sup>64</sup> L'edizione consultata del romanzo di Sciascia, pubblicato per la prima volta da Einaudi nel 1966, è quella della casa editrice Adelphi del 1988



Inquadratura dell'esplosione della bomba dell'agguato mafioso a Piazza Marina

Il riferimento al clima di guerriglia mafiosa della città è evidente anche nelle battute che il protagonista scambia con un amico incontrato per caso, poi rivelatosi un deputato del Partito Comunista, che ha in serbo notizie interessanti sul morto ammazzato e che pronuncia la battuta: “A Palermo sei, hai visto? Qui non è aria, andiamocene via...A Chicago, oramai siamo, a Chicago!” (Petri, 1967: minuto 32,21) Volonté/Laurana continua il suo viaggio urbano alla ricerca di indizi per la sua indagine: la macchina da presa riprende il taxi su cui viaggia alternando l'inquadratura con una soggettiva del protagonista, sotto il cui sguardo si stende la città con caratteristiche sempre più nette di città ostile e sede di loschi intrighi. Dal palazzo del Tribunale, dove incontra il principale sospettato, l'avvocato Rosello, a Piazza della Calza e alle macerie del centro storico, le inquadrature del degrado urbano, con una musica di sottofondo ora grave ora straniante (colonna sonora di Luis Bacalov) accompagnano lo spettatore fino all'epilogo tragico: attirato in un tranello dalla donna di cui si era innamorato, ma che era fin dal principio d'accordo con l'assassino, viene abbandonato ai suoi sicari in un luogo isolato a due passi dal mare, da dove si intravede l'Isola delle femmine. Picchiato e trascinato a forza in una macchina, viene rinchiuso in un casolare vicino ad una zolfara che verrà fatta esplodere.





Il film si conclude con l'inquadratura della piazza del paese (la bellissima piazza del Duomo di Cefalù), in cui tutti sono riuniti per celebrare il matrimonio tra l'avvocato Rosello e la vedova del dottor Roscio. A conclusione del film, il finale da tragico si trasforma in beffardo: il giusto (Volonté) non solo soccombe, ma è vittima dello scherno e dell'ipocrisia della gente, che è dalla parte del potere corrotto e connivente.

A questo film denuncia, nato dalla genialità dello scrittore siciliano e dall'abilità cinematografica del regista Petri, ne seguono molti altri, sia nel grande che nel piccolo

schermo, i cui sceneggiati sull'argomento proliferano anche a causa della risonanza dei fatti di cronaca che si cerca di ricostruire attraverso la *fiction*, che rappresenta il fenomeno mafioso alla luce dei soliti luoghi comuni che il pubblico riconosce ormai come familiari. Nel presente *excursus* non verrà citato tutto il copioso materiale cinematografico e televisivo sull'argomento, ma si farà una selezione dei film e degli sceneggiati ritenuti più significativi per la maniera di affrontare il tema della mafia e per l'immagine della città che ne deriva.

Sulla scia di Elio Petri e Francesco Rosi, anche i registi Damiano Damiani e Giuseppe Ferrara si inseriscono nel filone del cinema civile. Il primo è autore del film tratto dal romanzo di Sciascia, *Il giorno della civetta*, come abbiamo già visto, e del coraggioso *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, ambientato a Palermo, entrambi i film interpretati dall'attore Franco Nero, altra icona del cinema d'inchiesta oltre a Gian Maria Volonté. Il film, del 1971, mette a confronto due atteggiamenti differenti da parte dei rappresentanti delle istituzioni nella lotta alla mafia: da un lato il commissario Bonavia, che decide di ricorrere a mezzi poco ortodossi per combattere la mafia e che per questo viene imprigionato e poi ucciso; dall'altro il procuratore della repubblica Traini (Franco Nero) che crede ancora nella giustizia e nella legalità nel combattere una battaglia impari con la criminalità organizzata e che per questo, infine, rimane isolato. Nel film viene mostrata senza ambiguità la mafia degli appalti truccati, della lupara bianca, dei morti nascosti nei pilastri di cemento delle nuove costruzioni del sacco di Palermo. Damiano Damiani mette qui a nudo in maniera diretta e cruda la spietatezza di questa "nuova" mafia, complice di quella trasformazione della città di Palermo che segna un cambiamento senza ritorno della sua immagine, come abbiamo anche visto in alcuni dei romanzi precedentemente analizzati. Il passaggio dalla mafia latifondista alla mafia degli appalti dà vita, infatti, ad un'intensa stagione di corruzioni, connivenze, deturpazioni del territorio per l'approvazione di disarmonici piani regolatori, il cui scopo è solo quello di far arricchire l'imprenditore mafioso, fatti che vengono riproposti nella rappresentazione cinematografica in maniera estremamente realistica, in uno stile a volte documentaristico che non toglie, però, drammaticità alla *fiction*.



Il sostituto procuratore della Repubblica, interpretato da Franco Nero, con sullo sfondo i palazzoni del “sacco” di Palermo.



Serena Li Puma (interpretata dall'attrice Marilù Tolo), uccisa e messa dentro ad un pilastro destinato alla costruzione nei quartieri nuovi di Palermo.



Damiani continua la sua inchiesta in terra siciliana con il film *Perché si uccide un magistrato*, del 1974, sempre con Franco Nero come interprete principale, questa volta nei panni di un regista che torna a Palermo per girare un film su un magistrato che poco dopo verrà ucciso. Ma quello che sembra un delitto mafioso in piena regola, si scoprirà poi essere un delitto passionale. Il regista è abile nel mettere fuori pista lo spettatore, che viene coinvolto nelle atmosfere sinistre dei suoi film, in una Palermo per niente solare e complice di ambigui intrighi, sempre più fedele, comunque, allo stereotipo di città di mafia.

Ancora a Palermo Damiani dirige, nel 1979, il film *Un uomo in ginocchio*, anche questo di argomento mafioso, in cui la rappresentazione della città ripete i soliti *cliché*, ulteriormente esasperati dalla violenza quotidiana: “una città che conta 365 morti di mafia all’anno”, afferma il protagonista del film, l’attore Giuliano Gemma, nei panni di un pregiudicato gestore di un chiosco- bar, entrato per errore nel mirino di una cosca mafiosa perché sospettato di far parte di una “famiglia” rivale. Nel cast è presente Michele Placido nei panni di un killer, che sarà un volto onnipresente nei film sulla mafia e uno degli attori preferiti da Damiani, che lo sceglierà come protagonista di una delle serie televisive più famose sull’argomento. Nel 1984, infatti, il regista dirigerà la fortunata serie T.V. *La Piovra*, con Michele Placido nel ruolo del commissario Cattani, anche lui eroe isolato che cerca di combattere l’illegalità mafiosa, inaugurando la “felice” metafora sulla mafia, vista come una “piovra” che con i suoi poteri tentacolari

riesce a penetrare negli anfratti più oscuri delle istituzioni e della politica. La serie televisiva conta ben dieci stagioni con un totale di quarantotto episodi che si concludono nel gennaio del 2001, in cui vengono indagati tutti i retroscena del fenomeno mafioso e delle sue connivenze con le istituzioni, attraversando i momenti tragici delle stragi di mafia e dell'uccisione dei giudici Falcone e Borsellino avvenuta nel 1992, avvenimenti che saranno oggetto di frequenti rappresentazioni nelle *fiction* televisive e al cinema. La città originaria in cui sono ambientati i primi episodi della serie è Trapani, che però non viene mai nominata esplicitamente, ma Palermo è comunque presente come sede principale della "cupola".

Giuseppe Ferrara inaugura invece il suo "sodalizio" con le storie di mafia nel 1969, anno in cui esce il suo primo lungometraggio, *Il sasso in bocca*, sui rapporti tra mafia e istituzioni politiche, il quale si serve, nella stesura della sceneggiatura, della consulenza di Michele Pantaleone, autore del celebre saggio sull'argomento *Mafia e politica*; il titolo del film si riferisce a una delle modalità di assassinio della mafia, quella di mettere un sasso in bocca al cadavere di chi ha infranto l'omertà.



Il film, dallo spiccato stile documentaristico, ripercorre la storia della mafia siciliana, dal dopoguerra fino all'omicidio Mattei, presidente dell'ENI<sup>65</sup>, mettendo in evidenza

---

<sup>65</sup> Il regista Francesco Rosi dirigerà un film incentrato sulla vicenda Mattei, intitolato appunto *Il caso Mattei*, del 1972, interpretato da Gian Maria Volonté. Rosi si occupa inoltre della scomparsa di Mauro

i rapporti tra la mafia siciliana e la mafia americana, con i relativi legami con il nascente capitalismo statunitense e gli interessi e affari internazionali, dal traffico di droga e la gestione degli appalti al controllo delle risorse energetiche.

Lo stile documentaristico e d'inchiesta del regista Giuseppe Ferrara, che continua ad indagare con la sua macchina da presa sulle vicende drammatiche della storia d'Italia e di Sicilia, prosegue negli anni '80 con la ricostruzione cinematografica della tragica uccisione, ad opera della mafia, del generale-prefetto Carlo Alberto Dalla Chiesa e della moglie Emanuela Setti Carraro, avvenuta a Palermo il 3 settembre del 1982. Il film, intitolato *Cento giorni a Palermo*, viene girato nel capoluogo siciliano poco dopo l'accaduto ed esce nelle sale nel 1984. Il regista viene sostenuto nella produzione del film da un gruppo di associazioni cittadine, tra cui "Il Centro Impastato", ponendosi il problema di come girare un film a Palermo, "dato che una prassi inveterata voleva che si pagasse una sorta di pizzo a un personaggio che pretendeva il monopolio di fornitura dei servizi e il reclutamento delle comparse"<sup>66</sup> (Santino, 2014: 7), il che risulta paradossale, visto il contenuto della pellicola. Il film racconta i cento giorni (centoventisei per l'esattezza) in cui il generale dei carabinieri Carlo Alberto Dalla Chiesa viene inviato a Palermo come prefetto, in un momento in cui la mafia alza il livello dello scontro con lo Stato. Sono infatti gli anni delle guerre di mafia, in cui, oltre agli scontri tra le famiglie mafiose per il controllo del territorio, vengono uccisi i maggiori rappresentanti delle istituzioni che cercano di fare luce sui poteri occulti della mafia e sulle sue connivenze: Boris Giuliano, capo della Squadra Mobile di Palermo, ucciso il 21 luglio del 1979 dentro un bar sotto casa; Cesare Terranova, giudice istruttore del Tribunale di Palermo, ucciso insieme al maresciallo di Pubblica Sicurezza Lenin Mancuso il 25 settembre del 1979; Piersanti Mattarella, presidente della regione, ucciso il 6 gennaio del 1980; Gaetano Costa, giudice del tribunale di Palermo, ucciso il 6 agosto del 1980; Pio La Torre, segretario regionale del P.C.I., ucciso insieme al suo collaboratore Rosario Di Salvo il 30 aprile del 1982.

Le prime sequenze del film descrivono infatti gli omicidi di questi personaggi, impotenti di fronte ad un potere che li sovrasta, con inquadrature di persiane chiuse, di volti che si nascondono e fingono una forzata indifferenza, a significare l'omertà

---

De Mauro, giornalista dell'Ora, che il 6 settembre del 1970 sparisce senza lasciare traccia, il quale stava indagando sull'incidente occorso a Mattei e sul suo ultimo giorno trascorso in Sicilia.

<sup>66</sup> Lo racconta Umberto Santino, direttore del Centro di Documentazione "Peppino Impastato."



diffusa che rende ancora più difficile risalire ai mandanti. La ricostruzione di Ferrara allude alle connivenze tra mafia, alta finanza e politica, e mostra la tragedia di un uomo onesto, che muore anche perché viene lasciato solo dalle istituzioni che dovrebbero proteggerlo, non approvando la legge antimafia che avrebbe dato più poteri al prefetto e che sarà approvata dopo la morte di Dalla Chiesa.



Le prime sequenze del film con le immagini dei corpi inermi degli esponenti delle istituzioni uccisi dalla mafia.

Le inquadrature sulla città spaziano dai palazzoni della zona residenziale, frutto della speculazione edilizia e del già ampiamente citato “sacco di Palermo”, ai mercati del centro storico, con primi piani di teste mozzate di capretti e animali macellati, correlativo oggettivo della mattanza di ben altra natura che si sta perpetrando a danno di persone oneste e innocenti.



Panoramica della città prima dell'atterraggio del prefetto Dalla Chiesa nell'aeroporto di Palermo



Macelleria della Vucciria, particolare della mano che taglia la carne, su cui si sofferma la protagonista Giuliana De Sio, che interpreta la moglie del generale, Emanuela Setti Carraro. Immagine che provoca un mancamento nella protagonista.



Dal film di Ferrara la città risulta divisa in due: i mafiosi, potenti e impuniti, da una parte e la gente comune dall'altra, che assiste impotente al disfarsi della legalità, la cui sconfitta si concretizza nell'inquadratura finale, che ritrae la macchina del prefetto e della moglie isolata e trivellata di colpi di mitra. L'atmosfera del film è cupa dall'inizio alla fine, l'epilogo tragico è preannunciato da inquadrature che mostrano una città in trincea, oscura, in balia degli eventi.



La A112 su cui viaggiavano i coniugi Dalla Chiesa, ripresa dall'alto nella scena finale del film

Il film si chiude con la riflessione del cantastorie Mimmo Cuticchio, voce fuori campo che accompagna la panoramica sulla città, in cui si afferma amaramente che con la morte di Dalla Chiesa “muore la speranza dei palermitani onesti”.

Nel 1985, un anno dopo l'esordio cinematografico de *La Piovra*, Damiano Damiani gira *Pizza Connection*, titolo che riprende il nome di una importante operazione antidroga condotta in quegli anni tra Sicilia e Stati Uniti. Il protagonista è sempre Michele Placido, questa volta nei panni di un mafioso emigrato a New York, che ritorna a Palermo per uccidere un procuratore della Repubblica che sta indagando su un traffico di droga tra Palermo e la città americana. I riferimenti alla cronaca del tempo, anche se i personaggi sono frutto della fantasia, sono abbastanza evidenti: era infatti passato poco tempo dall'uccisione del giudice Chinnici, il primo a creare un

pool antimafia<sup>67</sup> e la città era ancora scossa da questa morte. Inoltre, il cinema di Damiani si rivela involontariamente profetico nell'immaginare una modalità di strage che si sarebbe verificata qualche anno più tardi con l'uccisione del giudice Falcone, a cui la figura del magistrato del film si ispira chiaramente.

Le riprese di Damiani rappresentano una Palermo sotto assedio, una città in guerra, più simile, nella rappresentazione cinematografica, a una Beirut del tempo che a una città italiana, con le strade dei mercati storici rigate dal sangue dei morti ammazzati dalla mafia e con le inquadrature di volti ostili, impauriti, di chi si rifugia nell'omertà, una Palermo che diviene “scenografia triste e perfetta per un bazooka che avrebbe posto fine alla vita di un giudice e degli uomini della sua scorta.” (Meccia, 2014: 44)



Scena dell'attentato al procuratore Santalucia, nei pressi della Kalsa

Lo stile del film d'inchiesta è riconoscibile nel tono di denuncia presente dall'inizio alla fine, nello svelamento degli ingranaggi di connivenza col potere istituzionale, palesati nelle parole del procuratore Santalucia, il bersaglio dell'attentato che andrà a buon fine, nonostante le resistenze di uno degli esecutori, fratello di Michele Placido, che non riesce a seguire le sue orme e si arresta di fronte all'uccisione di un innocente. Il procuratore è consapevole di essere all'interno di una guerra in una

---

<sup>67</sup> Struttura collaborativa tra magistrati.

città ostile, come si evince dalle sue parole nel dialogo col parroco, Don Tasca, amico di famiglia, che lo va a trovare nella sua abitazione:

Guardate oggi come è ridotto da noi un magistrato, protetto da armati anche dentro casa, come se fosse in un paese nemico, anzi, come se fosse il nemico della gente invece di esserne la garanzia, la difesa. Il cardinale arcivescovo alla fine l'ha capito finalmente che Gesù Cristo in questa città non c'è più, l'ha scacciato la Mafia. (Damiani, 1985: min.116)

Parole dure, che trovano riscontro nei fatti di cronaca che avrebbero continuato ad insanguinare la città. Infatti, Palermo di stragi ne avrebbe avute altre negli anni a seguire. Agli inizi degli anni '90, l'uccisione dei giudici antimafia Giovanni Falcone e Paolo Borsellino e delle loro scorte (1992) e l'omicidio del parroco di Brancaccio Don Pino Puglisi (1993), hanno determinato una reazione forte nelle coscienze degli abitanti di Palermo e dell'Italia intera, tutt'altro che rassegnate all'illegalità e decise a contrastare con l'unione e il senso civico la criminalità organizzata. Sono anni in cui nella città di Palermo si respira un'atmosfera nuova, la città pullula di lenzuola bianche nei balconi e nelle finestre dei palazzi di ogni quartiere con l'effigie dei giudici uccisi e sembra che sia arrivato il momento di agire tutti uniti per sconfiggere la mafia. Il cinema e la televisione si fanno portavoce di questa reazione, ricostruendo attraverso la *fiction* la vita di questi personaggi, anch'essi, come il Dalla Chiesa di Giuseppe Ferrara, eroi reali e non più fittizi. Ed è lo stesso regista del film *Cento giorni a Palermo* che dirige nel 1993, un anno dopo la strage di Capaci, il film dedicato a Giovanni Falcone, raccontando gli ultimi nove anni di vita del giudice. Il ruolo di Falcone viene interpretato da Michele Placido, già attore specializzato nei film di argomento mafioso, Paolo Borsellino invece è interpretato dall'attore Giancarlo Giannini, che trasmette con la sua interpretazione la profonda umanità e la passione di giustizia del personaggio. Molte scene del film non sono girate nel capoluogo siciliano, ma a Roma. Ferrara anche qui cerca di ricostruire le oscure trame che si celano dietro gli omicidi di rappresentanti delle istituzioni, ma il risultato finale non convince i critici.

Alla figura di Peppino Impastato, il giovane di Cinisi, un piccolo paese in provincia di Palermo, che combatte la mafia all'interno della sua stessa famiglia e che viene ucciso dai mandanti di Tano Badalamenti nel 1978, è dedicato invece il film di Marco Tullio Giordana, *I cento passi*, che ha contribuito a rendere nota alle nuove

generazioni la lotta di un giovane che di fronte all'arroganza mafiosa opponeva la sua intelligenza e la sua ironia. Il film esce nelle sale nel 2000 e il titolo si riferisce alla distanza che separava la casa di Peppino da quella del boss del paese, Tano Badalamenti, metafora della contiguità con la mafia con cui egli conviveva quotidianamente, anche a causa dei suoi legami familiari. Il giovane fin da ragazzo si ribella ai meccanismi di ipocrisia e connivenza che fanno proliferare la mafia e la sua cultura, denunciando i traffici illeciti della mafia e i suoi intrecci con la politica, in cui cerca alleati per accrescere il suo potere e mettere le mani sugli appalti pubblici. Famosa la sua lotta contro gli espropri delle terre dei contadini vicino all'aeroporto di Punta Raisi a Palermo, oggi aeroporto Falcone-Borsellino dal nome dei due giudici uccisi, per costruire una "pista dello scirocco", come viene comunemente chiamata la pista di atterraggio dell'aeroporto, assolutamente inutile e pericolosa, come dimostrarono gli incidenti avvenuti al momento dell'atterraggio alla fine degli anni '70.



La costa dove sorgerà l'aeroporto di Punta Raisi in una scena del film in cui Peppino Impastato (Luigi Lo Cascio) racconta all'amico dei loschi affari della mafia sulla sua costruzione

Il film di Giordana è attento nel ricercare le fonti reali della storia politica ed esistenziale del giovane, interpretato dall'allora esordiente attore palermitano Luigi Lo Cascio, che vince un David di Donatello per la sua interpretazione, diventando dopo *I cento passi* uno degli attori più richiesti nel cinema italiano. Due le scene che rimangono particolarmente impresse del film: l'uccisione del protagonista, pestato a sangue e imbottito di tritolo per simulare un attentato terroristico, vicino ad un

passaggio a livello, con il sottofondo di *Summertime* di Janis Joplin, che ne accresce l'effetto drammatico e nello stesso tempo di straniamento, e la scena finale del funerale, in cui centinaia di giovani, sulle note di *A Whiter Shade of Pale* dei Procol Harum, gridano il nome di Peppino con le bandiere rosse e i pugni alzati, per onorare anche la lotta politica di un giovane che negli anni '70 opponeva i suoi ideali di giustizia al conformismo connivente dell'allora Democrazia Cristiana. La critica ha rilevato come il film potrebbe sembrare un film di propaganda di una parte politica, ma condivido l'opinione del critico cinematografico Giancarlo Zappoli, il quale afferma:

In realtà è un film di impegno civile (che non si vergogna di citare il Rosi di *Le mani sulla città*) che si assume il compito di ricordarci che la lotta a quel complesso fenomeno che passa sotto il nome di mafia non appartiene a una "parte" ma è dovere di tutti indipendentemente dall'appartenenza politica. (Zappoli, 2001: 2)



Bandiere rosse e striscioni di protesta nel funerale di Peppino Impastato

Del 2005 è invece il film che cerca di ricostruire la storia di Don Pino Puglisi, *Alla luce del sole*, diretto dal regista Roberto Faenza e interpretato da Luca Zingaretti, già famoso al pubblico televisivo per l'interpretazione del commissario Montalbano, tratto dai romanzi di Andrea Camilleri. La storia del parroco del quartiere Brancaccio, che viene ucciso dalla Mafia perché considerato "scomodo", per il tentativo di educare i ragazzi alla legalità in un contesto dove invece vengono reclutati quasi bambini come manovalanza mafiosa, viene descritta con estrema durezza a partire dalla prima



sequenza. Questa ci mostra un combattimento clandestino di cani, in cui gli adulti lasciano il “lavoro sporco” ai ragazzini, che li allevano alla lotta dando loro in pasto dei gatti vivi e che non esitano a gettare da una terrazza, tra le risate, il cane sconfitto agonizzante. Lo spettatore comprende sin da subito che la finzione è mutuata dalla realtà e che quelli che si accinge a vedere sono fatti reali, senza nessun orpello romanzato.



Scena iniziale e finale del film sull'agguato a Padre Puglisi (Luca Zingaretti) nel quartiere Brancaccio

Il film, girato tra Palermo e Bagheria, ci restituisce un'immagine estremamente dura della città, che neanche nelle scene meno drammatiche cessa di rappresentare la sua essenza di città ostile. Il quartiere periferico in cui sono avvenuti i fatti di cronaca, Brancaccio, è la *location* realistica del film di Roberto Faenza, che utilizza, per alcuni ruoli, attori non professionisti e comparse tra i ragazzi della zona, tra Corso dei Mille e l'Albergheria. Come nella tradizione dei film d'inchiesta, il realismo delle immagini ci dà la misura del disagio sociale che vige in quartieri degradati e dimenticati dalle istituzioni, al di là dell'eroico tentativo di chi, come padre Pino Puglisi, ha dato la vita per portare il suo messaggio di legalità e di speranza. L'interpretazione di Zingaretti, con la sua recitazione sommessa e antiretorica, rappresenta magistralmente la figura di don Puglisi, con la sua semplicità e pacatezza, nonostante il confronto quotidiano con le asperità di un territorio difficile e con le proprie paure. Fortemente drammatica è la scena dell'uccisione del protagonista, che viene rappresentata dal regista in pieno giorno, mentre nella cronaca avvenne di sera: è comunque una delle poche

incongruenze del film, in cui la ricostruzione degli eventi è, per il resto, assolutamente realistica e accurata, come si evince anche dall'immagine di seguito riportata, in cui un gruppo di ragazzini sfreccia con i motorini, senza casco e in tre in sella a una vespa, con sullo sfondo una scritta che inneggia alla mafia, cosa frequente in alcune zone della città, in cui la criminalità organizzata è vista come l'unico rimedio per la sopravvivenza di famiglie che vivono al margine e in assenza di qualsiasi mezzo di sussistenza.



Ragazzini nel quartiere Brancaccio in una delle scene finali del film

L'elenco dei film d'inchiesta non finisce qui, numerosi sono ogni anno i registi che vengono attratti dalla storia della città e che cercano di trovare un senso all'interno dei numerosi episodi di storia recente che hanno visto Palermo in prima linea su due fronti opposti: quella di città di mafia e quella di città che lotta contro la mafia e contro ogni forma di illegalità. Uno tra i più rilevanti è ad esempio Marco Bellocchio, regista attento nell'indagare la realtà con uno sguardo per niente retorico e scontato, con il suo ultimo film, *Il traditore*, sulla controversa figura di Tommaso Buscetta, collaboratore di giustizia e testimone chiave del maxiprocesso tenuto a Palermo nel 1986. La pellicola è stata selezionata per rappresentare l'Italia come miglior film straniero agli Oscar del 2020, poi non scelta tra le finaliste.

La presenza della mafia e del suo potere occulto è quindi, nel presente come nel passato recente, una delle connotazioni principali nella rappresentazione

cinematografica di Palermo, che il cinema d'inchiesta ha voluto indagare per denunciare le ferite inferte ad una città abbandonata dalle istituzioni e sfruttata da un potere senza scrupoli, nonostante le energie che in essa si muovono per restituirle la dignità e l'antico splendore.



### 3.3 LA MAFIA ROMANTICA

Oltre ai film d'inchiesta, tratti da storie e personaggi reali e con uno stile quasi documentaristico, esiste una raffigurazione "romantica" della mafia, vista come un'*onorata* società detentrica di codici culturali e custode di antichi valori. Questa rappresentazione romanzata la ritroviamo, ad esempio, nel già citato film *In nome della legge*, del 1949, in cui il regista Pietro Germi, prendendo spunto dal romanzo di Guido Lo Schiavo, delinea la figura del capomafia Turi Passalacqua come depositario di una legge di "natura" che regola la società all'interno di un ordine primigenio di cui egli è difensore e che lo Stato non riesce a garantire, soprattutto in una terra come la Sicilia, lontana e selvaggia, abbandonata dalle istituzioni che dovrebbero proteggerla. Nel romanzo, così come nel film, si assiste ad una sorta di strano sodalizio tra la legge dell'onore e la legge dello stato, a cui, infine, il mafioso si assoggetta, mostrando rispetto nei confronti del giovane magistrato che lotta per ideali di giustizia e legalità. Come afferma Umberto Santino:

Il regista Pietro Germi, onesto socialdemocratico, ricalca la narrazione del magistrato-scrittore e celebra insieme l'onore della mafia e l'impegno del magistrato, concludendo con la vittoria della Legge sulla mafia. E a proposito del film, che ebbe grande successo, dichiara che per lui la Sicilia è come una categoria dello spirito, il luogo dello scontro tra il Bene e il Male. (Santino, 2015: 1)

Lo stesso Sciascia nel delineare la figura del boss don Mariano Arena, nel suo romanzo *Il giorno della civetta*, ci presenta un personaggio di inconfutabile carisma e con una spiccata personalità, anche se con un'etica *sui generis*, che lo porta a stabilire delle regole universali a cui attenersi e all'interno delle quali classificare l'umanità, che viene così suddivisa nella nota piramide di seguito elencata dal capomafia:

Io - prosegui poi don Mariano - ho una certa pratica del mondo; e quella che diciamo l'umanità, e ci riempiamo la bocca a dire umanità, bella parola piena di vento, la divido in cinque categorie: gli uomini, i mezz'uomini, gli ominicchi, i (con rispetto parlando) pigliainculo e i quaquaraquà... Pochissimi gli uomini; i mezz'uomini pochi, ché mi contenterei l'umanità si fermasse ai mezz'uomini... E invece no, scende ancora più giù, agli ominicchi: che sono come i bambini che si credono grandi, scimmie che fanno le stesse mosse dei grandi... E ancora più giù: i pigliainculo, che vanno diventando un esercito... E infine i quaquaraquà: che dovrebbero vivere come le anatre nelle pozzanghere, ché la loro vita non ha più senso e più espressione di quella delle anatre... Lei, anche se mi inchioderà su queste carte come un Cristo, lei è un uomo... (Sciascia, 1961: 83)

Anche se la posizione di Sciascia è profondamente critica nei confronti di una certa rappresentazione romantica e stereotipata della mafia, come abbiamo visto in diverse occasioni, non è immune dalla tentazione di una visione romanzata del fenomeno mafioso, di cui ribadisce però la caratteristica di associazione a delinquere, sebbene, non senza una evidente contraddizione, apprezzi il libro di un sociologo tedesco che ne mette in evidenza le caratteristiche opposte alla sua visione di “lucido” conoscitore della sua terra e delle sue manifestazioni. Come riferisce ancora Santino:

Il libro sulla mafia più diffuso in quegli anni, di cui lo stesso Sciascia aveva scritto la prefazione che ne aveva favorito la diffusione, era quello del giovane sociologo tedesco Henner Hess, pubblicato in italiano nel 1973, che sosteneva che la mafia era una subcultura diffusa in mezza Sicilia, e che la tesi più infondata era quella della mafia come organizzazione. (Santino, 2015: 2)

La letteratura e il cinema contribuiscono dunque alla creazione della “mitologia” di una mafia “romantica”, profondamente radicata nella società e nella cultura siciliane, rafforzando il già citato binomio Sicilia-mafia come stereotipo ineludibile.

### 3.3.1 IL PADRINO DI F.F. COPPOLA

L'apice di tale rappresentazione "romanziata" della mafia è segnato dalla trilogia del *Padrino* di Francis Ford Coppola, tratto dal romanzo di Mario Puzo, del 1969. L'opera di Puzo, inserita dal *New York Times* nella lista dei migliori *best seller* del mondo e che ha venduto oltre nove milioni di copie, viene scelta dalla *Paramount Pictures* come sceneggiatura ideale per un film di genere, intuendone la possibilità di una riscrittura cinematografica di successo. La regia, dopo diverse ipotesi, viene affidata a Francis Ford Coppola, allora regista semisconosciuto, che per le sue origini italo-americane avrebbe potuto dare alla direzione un tocco più "colorito". Non è questa la sede per analizzare le tappe, sicuramente complesse e laboriose, della creazione di questo grande capolavoro della cinematografia internazionale, che ha provocato reazioni controverse per la rappresentazione della mafia e della comunità italo-americana, ben folta negli Stati Uniti, con il coacervo di stereotipi che ne hanno condizionato l'immagine e che continuano ad imporsi nell'immaginario collettivo fino ai nostri giorni.



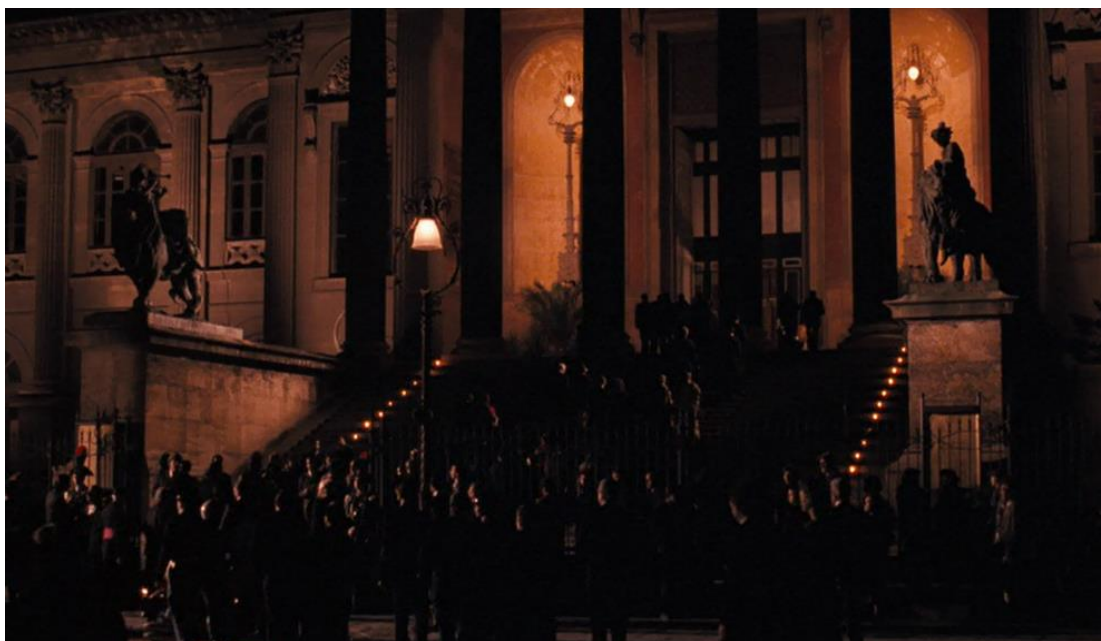
Il Padrino parte III, Il ritorno in Sicilia

I tre film raccontano l'ascesa di don Vito Corleone, interpretato da Marlon Brando, che, partito ragazzo dalla Sicilia per scampare alla faida mafiosa che gli aveva sottratto il padre, diviene in breve uno dei più potenti capi mafia degli Stati Uniti,

grazie ai traffici illeciti del gioco d'azzardo e della prostituzione e alla sua abilità nel creare vincoli di fedeltà, elargendo favori e protezione in cambio di un totale asservimento. Il suo impero diviene poi sempre più potente con l'affermarsi del mercato della droga, che il padrino intercetta e gestisce con la sua intraprendenza, attirandosi così l'invidia e la rivalità delle altre "famiglie", che provano a "toglierlo di mezzo" con un attentato a cui riesce a scampare. Ritiratosi quindi in disparte, passa il potere al figlio Michael (interpretato da Al Pacino), che eleva la "famiglia" Corleone a vette ancora più alte, grazie ai contatti internazionali e alla sua capacità manageriale, che gli permette di investire in affari legali per coprire l'illegalità. I meccanismi di invidia, di competizione, che non risparmiano neanche gli stessi consanguinei, giungono all'apice nella terza parte della trilogia, che, con una visione circolare, si conclude a Palermo, il luogo d'origine del Padrino. La disfatta tragica dei Corleone sopraggiunge infatti proprio nel momento in cui la "famiglia" si apprestava a celebrarne il trionfo e viene simbolicamente rappresentata in uno dei luoghi più emblematici della città, il teatro Massimo, dove si riunisce per assistere alla *Cavalleria Rusticana* di Mascagni, in cui Anthony, figlio di Michael, che aveva intrapreso la carriera di tenore, lontano dai loschi affari di famiglia, interpreta il ruolo di *Turiddu*.



La rappresentazione di *Cavalleria Rusticana* dentro il Teatro Massimo in cui Anthony Corleone (Franc D'Ambrosio) interpreta il ruolo di cumpari *Turiddu*



La scalinata del Teatro Massimo, aperto e illuminato per l'occasione.

Coppola chiude così magistralmente la sua trilogia, in cui la gelosia e il tradimento, motori dell'azione tragica, raggiungono il loro culmine nella commistione meta-testuale tra la storia e la rappresentazione teatrale, che li indirizza verso significati più alti. Il regista non poteva non intuire la forza simbolica dell'opera di Mascagni, e quindi della storia verghiana, nel riproporre gli stereotipi della difesa dell'onore e della famiglia, elementi tipici della mafiosità esportata oltreoceano, di cui *Il Padrino* è una sintesi perfetta. La sequenza finale, in cui al teatro Massimo la famiglia Corleone al completo assiste all'allestimento dell'opera mascagnana, rappresenta la conclusione ciclica di un ritorno alle origini, per la quale Coppola sceglie un'opera che è l'essenza stessa della sicilianità. In un montaggio alternato, assistiamo dunque alla condensazione degli elementi salienti della sua trilogia, culminati in uno dei simboli più importanti di Palermo, il teatro Massimo, che, imponente nelle inquadrature, nella sua bellezza e maestosità, diventa anche luogo di mattanza, racchiudendo il significato ossimorico di Palermo come città di arte e bellezza, ma anche città di morte. È proprio nella monumentale scalinata del teatro, infatti, che i sicari decidono di sparare al discendente di don Vito Corleone, colpendo però la figlia Mary, interpretata dalla figlia del regista, Sofia Coppola, capro espiatorio che con il suo sacrificio potrà forse dare un senso alla vacuità del potere e della ricchezza perseguiti a discapito di tutto e di tutti. Bisogna ricordare a questo proposito che il teatro Massimo, all'epoca della realizzazione del film, era chiuso, essendo rimasto inattivo per lungo tempo, dal 1974 al 1997, e riaperto poi ai tempi della rinascita di Palermo ad opera del sindaco Orlando,



tuttora in carica. Risulta quindi ancora più emozionante e suggestivo per gli spettatori del tempo vedere il teatro vivo e funzionante, anche se nella finzione cinematografica, tempio di cultura, ma anche luogo in cui si consuma il rituale di morte. In questa cornice simbolica e con la colonna sonora dell'intermezzo mascagnano di *Cavalleria Rusticana* di sottofondo, che ne suggella la fine, lo spettatore assiste quindi alla drammatica disfatta del Padrino: il grido recitato all'interno dell'opera lirica, "hanno ammazzato cumpari Turiddu", fa da eco ai morti ammazzati nella sequenza alternata e si fonde con il grido di dolore per la morte di Mary, l'adorata figlia di Michel Corleone, colpita per sbaglio al posto del padre. Magistrale la scena finale dell'urlo *munchiano* di Al Pacino, scena resa ancora più drammatica dall'assenza di audio, che trasforma l'attore in una maschera impietrita dal dolore.



L'urlo disperato di Michael Corleone (Al Pacino) dopo l'uccisione della figlia Mary.

È interessante anche sottolineare il ruolo del dialetto siciliano nel film di Coppola, che contribuisce ad alimentare negli spettatori di ogni parte del mondo il mito della sicilianità e a familiarizzare con la cadenza di una lingua che rimanda inevitabilmente ai cosiddetti "uomini d'onore" e alla mafia, come si evince anche dai numerosi film sull'argomento, i cui protagonisti "mafiosi" forzano lo strascicamento dell'accento siciliano. Nella trilogia di Coppola il siciliano con cui comunicano i protagonisti è la lingua del padre ed è la lingua che viene utilizzata dai personaggi nei momenti di massima tensione narrativa, quasi come lingua archetipica che affiora in

mezzo all'inglese, dando ai dialoghi una maggiore *vis* drammatica. Interamente in siciliano è girato l'episodio dell'ascesa del padrino interpretata da Robert De Niro, nel *Padrino parte II*, che rivela la bravura dell'attore, il quale dà una eccellente prova di recitazione in presa diretta nella lingua di don Vito, cosa che suscitò non poche critiche e non poco stupore negli spettatori d'oltre oceano. L'uso che Coppola fa di questi simboli della sicilianità, trasformando in capolavoro il libro di Mario Puzo, definito generalmente mediocre dal punto di vista letterario, è quindi funzionale al coronamento definitivo della saga dei Corleone, che continua ad affascinare spettatori di tutto il mondo, alimentando il mito di una mafia "romantica" che non giova certo all'immagine della Sicilia e di Palermo, relegate per sempre all'interno di uno scontato binomio.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Una giornalista tedesca, Petra Reski, racconta di essersi recata a Corleone con la sua Renault 4 per ricercare il folklore raccontato da Puzo e Coppola, ma trova invece solo vecchi con in testa la "coppola" seduti ai bordi delle strade.

### **3.3.2 DIMENTICARE PALERMO DI FRANCESCO ROSI E IL SOLE BUIO DI DAMIANO DAMIANI**

Sempre nel 1990 esce il film di Francesco Rosi, *Dimenticare Palermo*, interpretato dall'attore americano James Belushi, sui rapporti tra la mafia americana e la mafia siciliana, la cui sceneggiatura è tratta dall'omonimo romanzo della scrittrice francese Edmonde Charles Roux, pubblicato nel 1966. L'immagine della città che si ricava dal film di Rosi oscilla tra uno sguardo neorealista, che vuole testimoniare una realtà storica ben precisa, quella cioè della guerra tra bande mafiose per il controllo della droga che ha insanguinato Palermo negli anni '80 e '90, e uno sguardo quasi "poetico", che si posa su una Palermo misteriosa e primigenia, che disvela al protagonista energie che egli stesso non sapeva di possedere. Il romanzo di Edmonde Charles Roux, che rivela una visione più romantica della città e delle sue caratteristiche, viene solo in parte utilizzato dal regista e dagli sceneggiatori Tonino Guerra e Gore Vidal, che a partire dal titolo evocativo del romanzo, costruiscono l'itinerario esistenziale del protagonista, che pagherà con la vita il suo viaggio a ritroso in cerca delle proprie radici.

La storia si svolge tra New York e Palermo, città legate dalla mafia italoamericana e dai suoi loschi affari e racconta l'ascesa di Carmine, brillante avvocato, candidato a sindaco della città americana, che, per risalire nei sondaggi elettorali oscillanti, decide di farsi portavoce di una battaglia "scomoda" per gli affari della mafia: la legalizzazione della droga. Galvanizzato dal successo preelettorale, che si diffonde anche in Europa, e convolato a nozze con la sua segretaria, decide di viaggiare a Palermo, per conoscere la città da cui il padre era emigrato quarant'anni prima e mai più tornato. Il *leitmotiv* del film è l'impossibilità di dimenticare le proprie origini, il senso latente di appartenenza ad un contesto sconosciuto, ma che fa nascere dentro vibrazioni inedite.

La città rappresentata da Rosi è la Palermo degli inizi degli anni Novanta, spostando avanti di trent'anni l'ambientazione del romanzo, con il centro storico ancora degradato, le sue case cadenti e fatiscenti, che "sembra abbiano la lebbra", come dice il protagonista durante un giro in carrozza con la moglie, mentre assiste ad



una sparatoria tra bande rivali nella piazza Magione, un cumulo di macerie e di degrado.



Immagine della sparatoria a Piazza Magione, nel centro storico della città

Molti sono gli elementi della città che ritroviamo in altri film di mafia: la diffidenza degli abitanti, la sensazione di controllo del territorio ad opera di un potere occulto, i mercati con il sangue degli animali macellati, *flash-forward* di ben altra mattanza, come abbiamo visto in altre occasioni, e infine lo scirocco, metafora dell'irrazionalità e dell'istintualità di una terra selvaggia. Sono presenti anche altri elementi della città che nel nostro percorso letterario e cinematografico abbiamo già evidenziato: i festeggiamenti per la festa di Santa Rosalia, con i fuochi d'artificio e la devozione ancestrale degli abitanti; l'Hotel delle Palme, dove i protagonisti alloggiano e dove incontrano il personaggio bizzarro di un principe, interpretato da Vittorio Gasmann, lì rinchiuso perché aveva fatto un torto alla mafia e impossibilitato ad uscire fuori dalle sue mura dorate; Palazzo Ganci, scenario del famoso ballo del *Gattopardo* di Luchino Visconti, tratto dal romanzo di Tomasi di Lampedusa.



Interno di Palazzo Gangi, dove i protagonisti inscenano un ballo, con un chiaro riferimento intertestuale al *Gattopardo* di Visconti



Il carro di Santan Rosalia, ripreso da Rosi da immagini di repertorio

Palermo si mostra in tutta la sua bellezza ed ambiguità, tale da irretire il protagonista e infondergli un'energia sconosciuta. Ma è anche una città oscura e inquietante, che decreterà la sua sconfitta esistenziale. Come afferma il critico cinematografico Vittorio Albano:

Nel film Palermo non è soltanto Palermo, ma soprattutto il luogo emblematico della sconfitta della civiltà e della cultura di fronte a un Potere, quello della mafia, ramificato e perfettamente organizzato in campo internazionale. (Albano, 2003: 77)

Il finale del film è prevedibile: manipolato dalla mafia, Carmine viene accusato dell'omicidio di un venditore di gelsomini, reo di averne offeso la moglie. Scagionato sempre grazie al potere occulto, con la promessa di non portare a termine i suoi progetti antiproibizionisti, viene poi ucciso da un sicario a New York, dopo avere rifiutato di venire a patti con i mafiosi. L'accostamento del film di Rosi al *Padrino* di Coppola è qui solo superficiale, per la presenza della mafia italo-americana e per il legame viscerale del protagonista con la sua origine siciliana, che ne decreterà ineluttabilmente la fine; diverse sono infatti le finalità e i messaggi che i due film trasmettono, che sono poi le differenze inevitabili tra il cinema hollywoodiano e il cinema italiano di un regista come Rosi, erede del neorealismo.

Anche Damiani ritorna negli stessi anni in Sicilia e a Palermo per occuparsi un'altra volta di mafia, ma con uno stile differente rispetto ai precedenti film d'inchiesta. Il film, dal titolo *Il sole buio*, uscito nelle sale nel 1990, narra la storia d'amore impossibile tra un giovane colto e di buona famiglia, rientrato a Palermo dagli Stati Uniti per i funerali della madre, fondatrice e direttrice del carcere minorile Malaspina, e una giovane detenuta di umili origini, prostituta e spacciatrice, che il ragazzo tenta di redimere. Sullo sfondo sempre una Palermo oscura, socialmente spaccata in due, in cui la presenza della mafia è però un dato di fatto assodato per gli abitanti tutti, sia per quelli che risiedono nella "parte povera" della città, un centro storico degradato i cui abitanti vivono di espedienti, sia per la classe alta della zona "bene", che di cultura mafiosa è impregnata, ma che ipocritamente finge che la cosa non la riguardi. Damiani esplora qui anche il lato oscuro di una parte dell'aristocrazia cittadina, che condivide i loschi affari della criminalità organizzata dietro la patina di perbenismo con la quale riesce a mascherare i suoi veri intenti. Ma in questo film, in cui il regista si accinge a cambiare stile, occupandosi anche dei meccanismi psicologici e manipolatori che si nascondono dietro l'istinto di sopravvivenza, i protagonisti vengono delineati come figure stereotipate in una Palermo anch'essa coacervo di stereotipi e luoghi comuni, in cui si intravede il clima storico del maxiprocesso come blanda speranza di una reazione ad uno stato di cose che sembra essere immobile, in cui si trova ad operare l'avvocato

Camilla Staffa, personaggio femminile positivo, che incarna la reazione istituzionale della parte sana della città contro la mafia.



Il centro storico di Palermo, dove vive Lucia Isgrò (Giò Ciampa), la prostituta e spacciatrice di cui si innamora l'aristocratico protagonista.



L'interno i cui viene ricostruita l'aula bunker del maxiprocesso contro la mafia

### 3.3.3 LE PRODUZIONI TELEVISIVE

La fascinazione provocata dalla mafia e dai suoi eroi negativi continua invece con la fiction televisiva, che sulla scia della *Piovra* fa proliferare le serie su fatti di cronaca romanzati e confezionati per un pubblico che è sempre più numeroso. In particolare, va segnalata *Il capo dei capi*, del 2007, tratta da un libro inchiesta che ripercorre le azioni criminali di Totò Riina, che nella finzione acquista una fisionomia ben diversa da quella reale, come scrive Giulio Cavalli:

Totò Riina che cavalca audace e dal piè veloce, in T.V. riesce a non sembrare quel nanerottolo ruvido con la faccia rotonda e che non imbrocca mezzo congiuntivo, che durante le deposizioni in aula diventa a chiazze rosse come il compagno un po' sfigato del liceo colto in fallo durante un'interrogazione. (Cavalli, 2010: 40)

La serie televisiva, trasmessa da Canale 5, è una delle più viste della stagione, generando dei sequel che avranno un'audience sempre molto alta. La figura del boss di Cosa Nostra Totò Riina, capo della cupola mafiosa e mandante degli omicidi più sanguinari perpetrati dalla mafia, è dipinta in modo romanzato, con la consueta tecnica narrativa del *flashback*. Lo sceneggiato inizia infatti con la cattura del boss, avvenuta nel 1993, e ci mostra il capomafia che riceve in carcere la visita dell'amico d'infanzia Biagio Schirò, con il quale ripercorre momenti del proprio passato. Tale rappresentazione romanzata di uno dei boss più efferati di Cosa Nostra è stata oggetto di critiche, soprattutto perché rischia di presentare Riina come un modello da seguire, così come avviene con la figura del *Padrino* di Coppola. Gli elementi su cui gli sceneggiatori e il regista pongono l'accento sono infatti gli stessi: la povertà dell'infanzia, la voglia di riscatto, la capacità di farsi rispettare, la storia d'amore, il cinismo che lo porta a non avere paura di niente e di nessuno. Gli effetti di tali modelli negli adolescenti a rischio sono documentati da un'indagine svolta a Palermo a proposito delle reazioni di alcuni ragazzi di una scuola media situata in un quartiere difficile e con un'utenza prevalentemente sensibile ad alcuni modelli socioculturali di cui la mafia è portatrice. Al riguardo scrive infatti un'insegnante:

La fiction pone Riina in una luce centrale, con il rischio di fargli assumere il ruolo di modello da seguire ed imitare: potente, ricco, vincente. (...) Ancora più fuorviante la raffigurazione che viene data dei personaggi dell'antimafia, investigatori e magistrati: i mafiosi sono ricchi e potenti, i poliziotti conducono vite modeste, quando non sono squallide. L'immagine che ne risulta è quella dei VINTI in una società tutta protesa



ai valori dell'apparire, in cui esisti solo se hai e appari. I ragazzi sono stati profondamente attratti dalle figure vincenti, tanto da improntare i loro giochi sulla emulazione di quanto vedevano. Sconvolgente soprattutto la constatazione che nel gioco delle parti tutti volevano essere Riina o uno dei suoi scagnozzi e venivano scelti i nomi dei mafiosi persino per le squadre di calcio. Intervistati i ragazzi dicevano che *lui* è da ammirare perché fa quello che vuole, dà lavoro a tante persone e non si fa prendere. (Alaimo, 2011: 2)

Sulla scia del precedente, viene trasmesso in TV, nel 2008, *L'ultimo padrino*, incentrato questa volta sulla figura di Bernardo Provenzano, vice di Totò Riina, divenuto il capo di Cosa Nostra dopo l'arresto di quest'ultimo. La regia è di Marco Risi, autore di *Mary per sempre* e *Ragazzi fuori*, sulla realtà del carcere minorile di Palermo, il Malaspina, e sul degrado di quartieri periferici della città come lo Zen 2, scegliendo come interpreti, nella migliore lezione del cinema neorealista, attori non professionisti e provenienti spesso dall'ambiente sociale analizzato nei film. Il protagonista della serie è Michele Placido, che nella sua carriera di attore oscilla dalla parte del mafioso all'eroe antimafia, come abbiamo visto nelle analisi precedenti. Qui è un Bernardo Provenzano sicuramente più telegenico dell'originale e viene raccontato negli anni della latitanza, quando cerca di ricostruire il potere della mafia dopo il colpo inferto dallo stato con l'arresto di Riina, stringendo accordi con le grandi imprese del nord Italia e sancendo l'entrata di Cosa Nostra in grossi affari finanziari.



Primo piano di Michele Placido che interpreta Bernardo Provenzano, all'interno del suo nascondiglio.

La serie si conclude con la cattura del boss, come nella cronaca, grazie all'azione sinergica degli uomini della Squadra Antimafia di Palermo.

Oltre alle consolidate serie T.V. sull'argomento, di cui in questo lavoro si sono citate le più significative, mi sembra interessante notare nuove modalità di racconto della violenza mafiosa e della città in cui questa si è massimamente manifestata. Nel 2010, prima della commemorazione delle stragi mafiose dei giudici Falcone e Borsellino, è stato trasmesso su Rai Tre un cortometraggio di animazione intitolato *Giovanni e Paolo e il mistero dei pupi*, a cura di Rosalba Vitellaro e Alessandra Viola. Il film, attraverso una metafora e un linguaggio nuovo, vuole trasmettere alle nuove generazioni i valori per i quali i due magistrati hanno lottato nel corso della loro vita, per mezzo di un racconto che mette in risalto gli elementi positivi di un contesto urbano che è stato generalmente rappresentato nei suoi tratti più negativi e tragici e lancia un messaggio di speranza sulla possibilità di sconfiggere i mali che hanno impedito alla città di evolversi e manifestare le sue risorse costruttive.



Il quartiere della Kalsa riprodotto nel disegno animato



La scena finale del disegno animato, con l'album realistico dei due giudici Falcone e Borsellino

La storia racconta l'impresa dei due giudici bambini, in una Palermo degli anni '50 e nel quartiere della Kalsa, luogo d'origine dei magistrati, per sconfiggere un male oscuro, provocato da un mago malvagio che toglie l'anima ai suoi abitanti. Il riferimento alla mafia e alle sue conseguenze è abbastanza evidente: "le autrici, dopo aver condotto un'inchiesta nelle scuole medie di Palermo e Roma, avevano constatato che Falcone e Borsellino erano illustri sconosciuti per il campione intervistato. Per questo hanno scelto la strada del film di animazione." (Meccia, 2014: 82)

Lo spazio urbano di Palermo viene quindi ricreato per infondere messaggi positivi ai giovani ignari della storia della loro città: il quartiere della Kalsa, che abbiamo visto prevalentemente come teatro di violenze e di degrado nei film analizzati, diviene nel cortometraggio di animazione il luogo in cui i due magistrati bambini, nati e cresciuti nel quartiere del centro storico, costruiscono il loro futuro di speranza, senza tracce del tragico epilogo.



### 3.4. IRONIE SULLA MAFIA

La connotazione di Palermo come città di mafia, che le rappresentazioni dei film d'inchiesta, in misura maggiore, hanno ribadito, si arricchisce nella produzione cinematografica degli ultimi anni di sfumature nuove, che cercano di alleggerire la pesantezza di un'immagine nella quale la città sembra essere intrappolata. Anche se il livello di scontro tra mafia e stato si fa sempre più feroce dopo il maxiprocesso e le stragi degli anni Novanta, si sperimentano in questi anni nuovi modi di raccontare la mafia e cambia il punto di vista da cui si indaga il territorio e il suo sottobosco culturale, dove si annidano elementi fecondi per la sussistenza del potere mafioso. I lavori cinematografici che analizzeremo, a questo proposito, appartengono a registi differenti per lo stile e la poetica, ma che hanno avuto il coraggio di affrontare un argomento sul quale è difficile, se non fuori luogo in alcuni casi, ironizzare.

Occorre tuttavia citare alcune eccezioni del passato nella rappresentazione cinematografica della mafia: durante gli anni Sessanta infatti, momento in cui sono in auge i film di inchiesta sull'argomento, come abbiamo visto nel precedente capitolo, si affermano al botteghino i film della coppia comica Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, entrambi siciliani, che giocano sullo stereotipo mafioso in chiave parodica, interpretando i film diretti dal regista Giorgio Simonelli, i cui titoli non possono essere più espliciti: *I due mafiosi*, *Due mafiosi nel Far West*, entrambi del 1964 e *Due mafiosi contro Al Capone*, del 1966. I film giocano sui classici elementi farseschi del travestimento e degli equivoci, con boss mafiosi vendicativi, lupare, "coppole" e il classico lieto fine in cui trionfano i buoni sentimenti. Come afferma il critico Vittorio Albano:

I due "eroi" (peraltro bravissimi e sostenuti da una formidabile improvvisazione), vengono definiti mafiosi in senso simpatico (quando non proprio affettuoso) di mattacchioni, furbacchioni o comunque di gente che la sa lunga e riesce sempre a tirarsi fuori dai guai. Mafiosi in quanto siciliani che sanno arrangiarsi, dunque. (...) Si vede che ancora pareva lecito scherzare su un problema di cui evidentemente parecchi, soprattutto fuori dalla Sicilia, non avevano capito le dimensioni né la gravità. (Albano, 2003: 33-34)

Anche la commedia all'italiana sceglie il soggetto mafioso per uno dei suoi interpreti più rappresentativi, Alberto Sordi, che veste i panni di un insolito mafioso nel film di Lattuada del 1962 intitolato appunto *Mafioso*, che racconta la storia di un immigrato siciliano a Milano, che, rientrato in un paesino della Sicilia per le vacanze, si ritrova a recapitare un pacco, consegnatogli da un italo-americano, al boss del paese don Vincenzo. Dopo il suo arrivo in Sicilia è protagonista di una serie di rocambolesche avventure, che lo vedono corriere del boss a New York ed esecutore di un delitto commissionatogli dal capo mafia. La pellicola riprende tutti gli ingredienti tipici dei film di mafia in chiave comica, con una punta di amarezza che è propria della commedia all'italiana. Sciascia nel suo scritto sul cinema e la Sicilia interviene sul film di Lattuada e sull'immagine della Sicilia che ne deriva, formulando la riflessione: "Lo spettatore è portato a chiedersi non più che cosa è la mafia, ma che cosa la mafia non è", aggiungendo poi "che cosa la Sicilia non è" (Sciascia, 1991: 253), sottolineando polemicamente quello che sembra essere un binomio inscindibile: Sicilia e Mafia.

Bisogna poi giungere ai primi anni degli anni '90, per ritrovare dei film che affrontano l'argomento "mafia" con risvolti ironici. La maniera stereotipata con cui normalmente il fenomeno mafioso è rappresentato è sempre presente, ma il genere comico o esperimenti arditi come quello del musical, lo sdrammatizzano, lasciando intravedere nuove potenzialità che danno corpo a nuovi modelli, nei quali la Sicilia e Palermo vengono ricreate sotto una luce nuova. Benigni con il suo *Johnny Stecchino* veste i panni di un boss italo-americano, che riesce a far ridere lo spettatore degli stereotipi mafiosi, giocando con il tema del doppio all'interno di colpi di scena esilaranti e continui. Roberta Torre ci presenta un musical sulla mafia, ambientato nel quartiere storico della Vucciria, in cui la cultura mafiosa e i principi degli uomini d'onore vengono reiterati al ritmo del rap, genere musicale che normalmente risulta appannaggio di un contesto sociale popolare anche in contesti geografici differenti. Infine, Pierfrancesco Diliberto, in tempi più recenti, racconta gli avvenimenti tragici delle stragi di mafia con uno sguardo leggero e ironico, che sottolinea però il sacrificio di quanti hanno perso la vita per combattere la mafia e per restituire dignità a una città martoriata.

### 3.4.1 JOHNNY STECCHINO DI ROBERTO BENIGNI

Roberto Benigni, con il suo *Johnny Stecchino* del 1991, dimostra che di mafia si può anche ridere, trasformando la pesantezza dello stereotipo in gag comica. La storia si rifà al tema del doppio dai consueti risvolti grotteschi: un ingenuo autista di pullman per disabili, di nome Dante, viene preso di mira da una donna per l'incredibile somiglianza con il marito, un boss mafioso italo-americano di nome Johnny Stecchino. L'intento della donna è quello di attirare l'ignaro Dante a Palermo per prendere le sembianze del boss pentito, nel mirino della vendetta mafiosa: un neo disegnato sul volto e uno stecchino perennemente in bocca lo rendono identico al potente boss, con gli inevitabili equivoci e colpi di scena che ne derivano.

Benigni è abile nel dispiegare la sua parodia sul fenomeno mafioso di cui Palermo è ambientazione ineludibile: città bellissima ma infestata da "piaghe" che la rendono "invivibile", come si evince dalle battute dei protagonisti. Esilarante, a questo proposito, è il dialogo tra Dante e l'avvocato del boss, mentre percorrono con la macchina di quest'ultimo il Foro Italico, una delle strade più trafficate della città: dopo la constatazione della bellezza di Palermo e della Sicilia, con il sole, il mare e i fichi d'india, vengono enumerate le tre piaghe che infestano la città e la Sicilia tutta. Al primo posto viene messo il vulcano, il quale, benché lontano da Palermo, è indiscutibile simbolo della Sicilia, (Benigni inserisce nel suo film tutti gli ingredienti a sua disposizione, non curandosi delle incongruenze geografiche); la seconda piaga è la siccità, riprendendo lo stereotipo di una Sicilia assolata e arsa; la terza piaga, che suscita la risata spontanea dello spettatore è quella del "traffico", parola pronunciata con il suono "tr" strascicato, tipico di chi imita macchiettisticamente l'accento siciliano. Riportiamo la trascrizione delle parti più divertenti del dialogo, in cui è da notare la storpiatura del linguaggio, nel tentativo di riprodurre il dialetto siciliano, in questo caso con un effetto "maccheronico":

Iera una bella città, ma uora... Iè bellissima, il sole, il mare, i fichi d'India, Embedocle, Acchimedede... Puttroppo siamo famosi ne' mondo anche per qualche cosa di negativo e per esempio quelle che voi chiamate: "piaghe", eh... Una, terribile e lei sa a cosa mi rriferisco, eh: *l'Etna*, il vulcano, che quando si mette a ffare capricci distrugge paesi e villaggi, ma iè una bellezza naturale... Eh, ma c'è un'altra cosa e questa è veramente una piaga grave che nessuno riesce a risolvere, lei mi ha già capito eh?... Iè *la siccità*, eh da queste parti la terra d'estate brucia, iè sicca, una brutta

cosa.... (...) Ma iè la natura e non ci possiamo fare nenti, eh... Ma dove possiamo fare e non facciamo, perché in buona sostanza, purtroppo... Non è la natura ma l'uomo, dov'è? È nella terza e più grave di queste piaghe che veramente diffama la Sicilia e in particolare Palemmo agli occhi de' mondo... hee... lei ha già capito, è inutile che io glielo dica... mi veggogno a dillo... è il traffico! Troppe machine! è un traffico tentacolare, vorticoso, che ci impedisce di vivere e ci fa nemici, famigghia contro famigghia, troppe machine! <sup>69</sup>



Dante a Palermo in macchina con l'avvocato di Johnny Stecchino.

Ovviamente nel dialogo si omette ad arte la parola mafia, sulla cui parodia si snoda tutto il racconto cinematografico.

Benigni usa come *location* le zone più rappresentative e caratteristiche della città e della Sicilia tutta: la Marina, con l'immane sfondo di Monte Pellegrino, Villa Igia, Villa Spedalotto, nelle colline di Santa Flavia, dove colloca la residenza di Johnny; Villa Malfitano Whitaker, dove l'ignaro Dante/Johnny, invitato al ricevimento di un ministro della repubblica, connivente col potere mafioso, in una delle scene più divertenti del film, scambia la cocaina regalatagli dal politico per una medicina contro il diabete, che propone a un cardinale, sconvolto, durante la cena con i notabili della città. Il resto delle riprese in Sicilia viene invece effettuato nei pressi di Taormina e Giardini Naxos.

---

<sup>69</sup> La trascrizione del dialogo è desunta da me dal video presente in YouTube, <https://youtu.be/m134E6hofaw>



La cena a Villa Whitaker, dove Dante/Johnny offre la cocaina al cardinale



L'interno di villa Spedalotto

La scena del teatro in cui il protagonista si reca per assistere ad un'opera lirica<sup>70</sup> e dove gli spettatori si alzano in segno di protesta per la presenza del pentito/traditore Johnny Stecchino è ambientata invece al teatro Bellini di Catania, anziché al teatro Massimo di Palermo, che all'epoca era ancora chiuso per restauro, anche se Coppola,

---

<sup>70</sup> Inevitabile pensare al riferimento intertestuale del *Padrino Parte III* di Coppola, che al Teatro Massimo, come abbiamo visto, ambienta la fine della saga dei Corleone.

per l'ultima scena del *Padrino*, l'anno prima, era riuscito ad ottenere il permesso di utilizzare questa *location* unica, simbolo della città.

Riportiamo ancora le parole del critico Vittorio Albano che individua alcuni aspetti peculiari dell'opera cinematografica di Benigni:

Il film finisce per risultare quasi una parabola sull'innocenza e sulla purezza di cuore che, paradossalmente, si salvano solo perché non si immergono nella realtà e quindi non ne prendono coscienza. In un mondo assurdo e feroce come quello vissuto dal protagonista l'unica condizione per salvarsi è la diversità, cioè il rifiuto della normalità, che esclude ogni coinvolgimento. (Albano, 2003: 81)

Caratteristica del cinema di Benigni è infatti la leggerezza con cui vengono affrontati argomenti tragici, come accadrà nel successivo *La vita è bella*, che tratta di un tema ancora più difficile, quello dell'olocausto.

Il regista gioca sapientemente con gli stereotipi sulla mafia, ribaltandoli, per suscitare la risata dello spettatore. Gli elementi tipici che caratterizzano il fenomeno "mafioso" sono tutti presenti nel suo film: lo stretto legame tra la mafia siciliana e quella americana, l'omertà come valore imprescindibile in determinati contesti socioculturali, la presenza di boss "pentiti" e le conseguenti guerre tra le cosche, la società dei notabili "felicamente" connivente con la criminalità organizzata, la diffidenza dei siciliani, immersi in una cultura mafiosa che non ammette via d'uscita. Generalizzazioni e *topoi* che non vengono smentiti neanche all'interno dell'inversione semantica della prospettiva del comico. La rappresentazione della Sicilia e di Palermo che il regista ci regala è il prodotto di un punto di vista straniante (e ironico), di chi osserva dal di fuori meccanismi che non comprende, attraverso la soggettiva dell'ingenuo protagonista proveniente dal nord del paese, ignaro del pericolo che sta correndo e che guarda all'isola come a una terra "strana", in cui vigono costumi e leggi proprie. Non manca però l'enfatizzazione di elementi positivi, costituiti dalla bellezza del paesaggio siciliano e della città di Palermo, attraverso le inquadrature dell'azzurro del mare e dei colori solari che caratterizzano le sequenze ambientate in città, che ci restituiscono un'immagine di Palermo, almeno esteticamente, ben diversa da quella consueta dei film sulla mafia.

### 3.4.2 TANO DA MORIRE DI ROBERTA TORRE

Differente invece è la descrizione di Palermo e l'approccio con il tema della mafia della regista Roberta Torre, che con la sua telecamera si spinge alla ricerca dell'essenza della città, ritrovata nei quartieri popolari, di cui esplora l'aspetto drammatico e involontariamente grottesco. Il documentario d'esordio, *Angelesse*, del 1991, racconta la condizione femminile nelle periferie della città, dallo Zen a Borgo Nuovo, attraverso interviste alle donne del quartiere, che di fronte alla telecamera confessano i propri drammi, intrappolate nelle prigioni socioculturali che le vogliono sottomesse. La città, al di là dello spazio angusto della periferia, è percepita dalle intervistate come un miraggio, luogo sconosciuto e ostile, in cui si può essere uccisi se si rivendicano i propri diritti e si vogliono combattere le ingiustizie.

Indicativo del radicamento della cultura mafiosa nella città è anche il documentario *Spioni*, del 1995, che registra una serie di piccole interviste a ragazzi della Palermo più degradata sul tema della mafia. Bambini tra i sette e i dieci anni rispondono a domande sui "pentiti", che vengono definiti appunto "spioni", da cui il titolo del corto, e sui boss mafiosi, che invece vengono "mitizzati" dai giovani intervistati. Si evince quindi uno spaccato sociologico poco confortante, in cui la mafia e i suoi boss sono visti come eroi positivi che aiutano la gente e offrono lavoro, invece gli "sbirri" e i "pentiti" di mafia sono i cattivi, questi ultimi ancora di più in quanto traditori.

Sullo stesso tono si snoda il mediometraggio in super 8 *Appunti per un film su Tano*, prologo del primo lungometraggio della regista. La storia è quella di Tano Guarrasi, "uomo d'onore" della famiglia di Passo di Rigano, quartiere periferico di Palermo, ucciso nel marzo del 1983 davanti alla sua macelleria. Il documentario mostra una serie di interviste agli amici e parenti del boss mafioso ucciso, che raccontano aneddoti su di lui e sulla sua "ascesa" nella piramide mafiosa. Il video presenta inquadrature fisse sui volti di rapinatori, scippatori, spacciatori di eroina, ragazzi che non esitano a esclamare che "la mafia è bella" perché dà lavoro, alternate con le immagini delle macerie della Palermo storica, tra cui i ruderi intorno al mercato della Vucciria, e della Palermo periferica, come il già noto quartiere di Brancaccio, in

un degrado materiale e morale abbastanza deprimente, anche quando i frammenti di questa “commedia umana” si mutano in un involontario grottesco o ironico.

Il registro si assesta decisamente verso l’ironico a partire dal primo lungometraggio *Tano da morire*, del 1997, il cui titolo richiama chiaramente l’espressione italiana “t’amo da morire”, dove coesistono ossimoricamente gli elementi dell’amore e della morte che saranno i temi espliciti del film, per il quale la regista sceglie il genere del *musical*, mescolato ad altri generi cinematografici, come la commedia, l’horror, il melodramma, in una commistione che manifesta l’assoluta libertà inventiva della Torre, nel tentativo di trasfigurare e reinventare una realtà altrimenti avvilente, come testimoniano i primi cortometraggi nello stile documentario. La storia è liberamente ispirata al fatto di cronaca raccontato nel precedente mediometraggio, ma dichiara apertamente la sua finzione nella demistificazione grottesca della mafia e dei suoi meccanismi, ribaltando, come afferma Albano:

ogni stereotipo e ogni luogo comune sulla mafiosità, distruggendone miti e riti, in una messa in scena da operetta o addirittura da opera dei pupi. Ne vien fuori un divertimento che, al di là delle apparenze, lascia trasparire l’amarezza e la disperazione per la condanna di tanta gente a un certo destino, in una vita irrimediabilmente segnata che non prevede possibilità alcuna di salvezza. (Albano, 2003: 106)

La prima inquadratura del film è un corteo funebre danzante, accompagnato da una banda musicale nella strada sterrata di una montagna che si staglia in un cielo azzurro, l’azzurro del cielo di Sicilia, di Palermo. La storia si svolge tra continui *flashback*, raccontati dalla voce narrante di Enzo Caruso, amico di Tano, che come un cantastorie ripercorre gli eventi della narrazione a partire dall’epilogo: l’uccisione del boss e il ritrovamento del cadavere da parte della figlia, nella macelleria del quartiere Vucciria. Seguono le scene in cui si descrivono le pantomime di disperazione degli amici e delle sorelle, di cui il narratore disvela l’ipocrisia, dal momento che alla morte del fratello, morbosamente geloso, potranno finalmente convolare a nozze. Di questo parlano in un’altra sequenza le sorelle, sedute in un salone di parrucchieria, con la tintura in testa, in un arredamento colorato e *kitchs*, per prepararsi al matrimonio di Franca, la sorella preferita di Tano Guarrasi, la cui presenza sarà da lei tragicamente avvertita il giorno delle sue nozze. La narrazione assume un carattere corale, a cui



prende parte ogni personaggio della storia, tutti attori rigorosamente non professionisti, e serve a delineare meglio la figura del boss Tano Guarrasi, che ci viene presentato in un altro *flashback*, con i capelli cotonati e ciuffone stile John Travolta versione *kitsch*, che balla ai ritmi di musica popolare napoletana<sup>71</sup> in una Vucciria ricreata in un improbabile palcoscenico. Tano, con il suo insolito rap, rivendica il ruolo di uomo d'onore insieme ai suoi scagnozzi, che mimano in questa improbabile danza le azioni tipiche di prevaricazione mafiosa, scazzottate e accoltellamenti, in una coreografia caricaturale, con pantaloni a zampa di elefante, stivaloni e camicie fiorate sbottonate sui petti pelosi.



L'attore non professionista Ciccio Guarino che interpreta Tano Guarrasi

La trasformazione in chiave grottesca dello stereotipo mafioso si rispecchia nell'uso degli abiti dei protagonisti dai colori sgargianti e nella ostentazione dei corpi disarmonici, come scrive Patrizia Calefato nell'interessante articolo sul grottesco nel film della Torre:

Il corpo è qui mostrato nelle sue modalità più kitsch e *camp*, intendendo con quest'ultimo termine un gusto, una sensibilità, una concezione del mondo che connota

---

<sup>71</sup> La colonna sonora del film è composta dall'attore napoletano Nino D'Angelo, famoso interprete della canzone melodica napoletana, molto amata anche negli ambienti popolari di Palermo.

un luogo di tensioni e perturbazioni, di eccessi e di metafore, un modo per guardare, come dice Sontag, “ogni cosa tra virgolette”. (Calefato, 1999: 119)

La mafia vista come una perenne festa popolare, in cui la morte fa parte della sua coreografia, genera però, a tratti, una certa malinconia, se non un certo fastidio, nello spettatore autoctono, che riconosce i segni del dolore e dell’angoscia per una morte sempre incombente, pur tra le tarantelle rap e i balletti sgraziati, materializzata negli scheletri ironici che tra una sequenza e l’altra osservano la storia con il loro ghigno. Visione folcloristica che risulta a tratti stancante, in quanto rappresentazione di una sub-cultura sterile, destinata all’autodistruzione, senza nessun principio creativo che possa ribaltare nei fatti una quotidianità di soprusi e prepotenze.



Il rap di Tano nel mercato della Vucciria

Questa rappresentazione caricaturale della mafia, a proposito della quale una delle voci narranti afferma che “è come la legge, solo che non è autorizzata”, poteva riuscire solo ad una milanese, spinta da attenzione antropologica (o quasi entomologica) per un mondo sconosciuto, la quale in un’intervista, a ragione, ammette: “Un siciliano non avrebbe avuto il distacco sufficiente per farlo. È difficile vedere da prospettive inedite il posto in cui si è nati.” (Torre, 1997: 2)

In ogni caso, l’operazione della regista di scardinare i cliché imposti dal cinema su Palermo come città di mafia risulta particolarmente coraggiosa e originale, considerando la breve distanza dalle stragi di mafia del ’92 e la diffusione delle

immagini ammonitorie della cronaca e delle fiction televisive che ad essa si ispiravano. Come osserva Andrea Meccia nel suo saggio su cinema e mafia:

Il tono grottesco del film esagera e amplifica ancora oggi le contraddizioni nascoste e non rappresentate che si manifestano anche in terra di mafia. In *Tano da morire* il folklore viene ribaltato, perché proprio gli elementi tipici di una rappresentazione stereotipata della mafia, se rappresentati dal di dentro e deformati, permettono di andare al di là di approcci retorici che disegnano l'universo culturale in cui nuota, come un inattaccabile blocco monolitico. (Meccia, 2014: 136)

Al suo esordio il film per la sua originalità ottenne parecchi consensi dalla critica e diversi premi, tra cui il premio “Settimana Internazionale della critica” al Festival del cinema di Venezia del 1997, il Premio “Leone del Futuro” e il Premio Venezia Opera Prima “Luigi De Laurentiis”; vinse inoltre il “David di Donatello” 1998 per il miglior regista esordiente e per il migliore musicista (il napoletano Nino D’Angelo).

Roberta Torre ci mostra una Palermo teatrale e grottesca, con i suoi quartieri popolari e i suoi mercati variopinti, la Vucciria in particolare, ricostruiti nel film come scenografia di un musical improbabile, dove gli abitanti, caricature di sé stesse, eseguono coreografie dissacranti in un contesto mafioso che comunque li domina, disvelando, in questo capovolgimento semiotico, l’inconsistenza e l’assurdità dei suoi meccanismi mortiferi.

### 3.4.3 LA MAFIA UCCIDE SOLO D'ESTATE DI PIERFRANCESCO DILIBERTO

Del 2013 è invece il film di Pier Francesco Di Liberto, in arte Pif, *La mafia uccide solo d'estate*, a cui si ispira anche una recente serie televisiva di successo con il medesimo titolo. Il regista esordiente racconta in questo film, di cui è anche interprete principale, in chiave comico-umoristica, più di un ventennio di storia palermitana, dalla guerra di mafia per il controllo sulla città della fine degli anni '60 alle stragi del 1992, in cui persero la vita i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino.

Lo stile del film, con una commistione di generi, riprende quello televisivo, in particolare di una trasmissione diretta dallo stesso regista, *Il Testimone*<sup>72</sup>, con una voce fuori campo che commenta gli eventi con un tono tra l'ironico e il malinconico, intriso di commozione nella parte finale del film, quando il protagonista adulto prende coscienza della tragicità degli eventi provocati dalla guerra dichiarata dalla mafia allo stato, che ha insanguinato la città di Palermo. La storia narrata vuole andare però al di là della retorica e della "pesantezza" legata alle narrazioni cronachistiche sul fenomeno mafia, di cui abbiamo visto abbondare il panorama cinematografico e televisivo e che ha contribuito ad accrescere l'alone tragico e oscuro della città nell'immaginario collettivo.

L'inizio del film, con una inquadratura sul teatro Politeama di Palermo, altra icona della città dopo il teatro Massimo, ci disvela il nucleo tematico su cui il regista costruisce la storia del suo lungometraggio: l'amore impossibile del protagonista, Arturo Giammarresi, per la compagna di scuola Flora, attorno alla quale si struttura la sua vita di bambino e adolescente e la sua esperienza di formazione. Il nucleo tematico principale del film è però chiaramente la storia recente della città di Palermo, che il regista ci presenta in un momento cruciale, l'epoca delle guerre di mafia per la supremazia dei corleonesi e delle stragi del '92. Il tono "leggero" della voce narrante, che riesce a farci sorridere anche di fronte ad eventi cruenti, rende tuttavia consapevole lo spettatore di una verità banale ma sconvolgente: la quotidianità di un fenomeno come la mafia, che si intreccia con la vita tranquilla della media borghesia palermitana e inevitabilmente la condiziona, anche quando quest'ultima finge di ignorarla.

---

<sup>72</sup> Lo stile del programma condotto da Pierfrancesco Diliberto sulla Rai riprende lo "stile MTV", con tagli veloci, un ritmo rapido e cambio improvviso di angolazioni, come viene efficacemente sottolineato nell'articolo di Anna Paparcone (Paparcone, 2017).

Un lungo *flashback*, dopo la prima inquadratura, ci porta al momento del concepimento di Arturo, il 1969, che avviene proprio contemporaneamente ad un regolamento di conti della mafia: l'uccisione del boss mafioso Michele Cavataio ad opera di Bernardo Provenzano, Calogero Bagarella, Emanuele D'Agostino, Gaetano Drago e Damiano Caruso, su incarico del boss di cosa nostra Salvatore Riina, tutti nomi di esponenti di Cosa Nostra poi noti alle cronache nazionali, in quanto imputati del maxiprocesso contro la mafia degli anni Ottanta. L'assassinio avviene nell'appartamento del piano inferiore a quello dei genitori del protagonista, nel residenziale viale Lazio, proprio nel momento in cui, presi dalla foga amorosa, stanno concependo il loro primogenito. Contribuisce ad accentuare il tono leggero ed ironico del film la commistione di stili adoperata dal regista, che, con un montaggio alternato nella scena cruciale, mostra allo spettatore la mattanza dei mafiosi e nella sequenza successiva il disegno animato di uno spermatozoo che feconda un ovulo, quello che concepirà la vita di Arturo.

Il film procede con ellissi temporali accompagnati dalla continuità della voce fuori campo del protagonista-regista, che spazia da inquadrature esterne nelle strade della città, una Palermo ricostruita nel periodo degli anni '70 e '80, e l'interno della casa della famiglia di Arturo. La prima parola pronunciata dal bambino è appunto "mafia", elemento costante sul quale si snoda la riflessione del regista, e la sua vita si incrocia con gente che ruota intorno alla sua orbita: dal prete che lo battezza, Frà Giacinto, amico di Ciancimino, il sindaco di Palermo vicino ai mafiosi e che verrà poi ucciso da Cosa Nostra, all'incontro fortuito con il boss Totò Riina all'età di quattro anni, di cui ignora l'identità, ma da cui è istintivamente impaurito e che incontra in ospedale mentre quest'ultimo va a trovare la figlia Maria Concetta, nata proprio contemporaneamente al secondogenito della famiglia Giammarresi. Ma la vita di Arturo si intreccia anche con gli "eroi" dell'antimafia, poi barbaramente uccisi: Rocco Chinnici, che abita nel palazzo di fronte a casa sua e nello stesso edificio di Flora, il quale diviene divertito testimone del corteggiamento del ragazzino nei confronti della compagna di scuola; Boris Giuliano, il commissario che incontra alla pasticceria Lux, proprio dove verrà poco dopo ucciso, e che gli offre un'iris con la ricotta, succulento dolce palermitano, che lui regalerà poi a Flora, con l'intento di conquistarla. Il merito del regista è quello di presentarci personaggi poi divenuti "martiri" di "Cosa Nostra",

nella loro quotidianità di persone semplici, cosa che accresce l'identificazione dello spettatore e rende più pregnante la riflessione sul loro operato e sul fenomeno mafioso.

L'infanzia di Arturo trascorre quindi in una Palermo scossa dalle guerre di mafia, ignorate però in quel tempo dall'opinione comune, che ancora non riconosce la matrice sanguinaria della criminalità organizzata, relegando le responsabilità degli omicidi ad improbabili questioni di "fimmini"<sup>73</sup>, come il piccolo Arturo sente ripetere dagli adulti in cui si imbatte, temendo che innamorarsi possa equivalere a rischiare di essere ucciso. Dopo l'omicidio di Boris Giuliano, però, Arturo incomincia ad interrogarsi sulla violenza che insanguina la città e chiede a suo padre cosa sia la mafia, se c'è il pericolo che possa fare del male alla sua famiglia, ricevendo la risposta che "la mafia è come coi cani...basta che non gli dai fastidio..."; aggiungendo poi la famosa frase, che dà il titolo al film: "Tranquillo...ora siamo in inverno, la mafia uccide solo d'estate".<sup>74</sup>

La formazione di Arturo prevede altri incontri eccellenti, reali e virtuali: quello con Andreotti, allora presidente della Democrazia Cristiana, che diviene un suo idolo dopo aver ascoltato una sua intervista in televisione nel talk show di Maurizio Costanzo *Bontà Loro*; quello con il generale Dalla Chiesa, che egli intervista dopo aver vinto un concorso scolastico di giornalismo. Al neoprefetto il ragazzino, con spigliata disinvoltura, formula la domanda: "Andreotti dice che l'emergenza criminalità è in Campania e in Calabria. Generale, ha forse sbagliato regione?". Ma quando Dalla Chiesa verrà ucciso dalla mafia, Arturo incomincerà a diffidare della lealtà di Andreotti, suo vecchio "eroe", con le cui sembianze, indossando giacca e cravatta, orecchie giganti e una gobba, si era travestito a una festa di carnevale a scuola, premiato come miglior costume. Inoltre, sarà determinante per la presa di coscienza di Arturo l'incontro con un giornalista di cronaca, Francesco, declassato dal suo giornale a giornalista sportivo per avere denunciato le collusioni tra mafia e politica e che fa da guida al bambino, rispondendo ai suoi numerosi interrogativi sugli eventi della città e della nazione.

---

<sup>73</sup> "di donne". La matrice passionale come alibi dei primi delitti di mafia ci viene raccontata anche dai romanzi di Sciascia, tra cui il già citato *A ciascuno il suo*.

<sup>74</sup> Minuto 26,11-27 del film. Il dialogo è trascritto da me

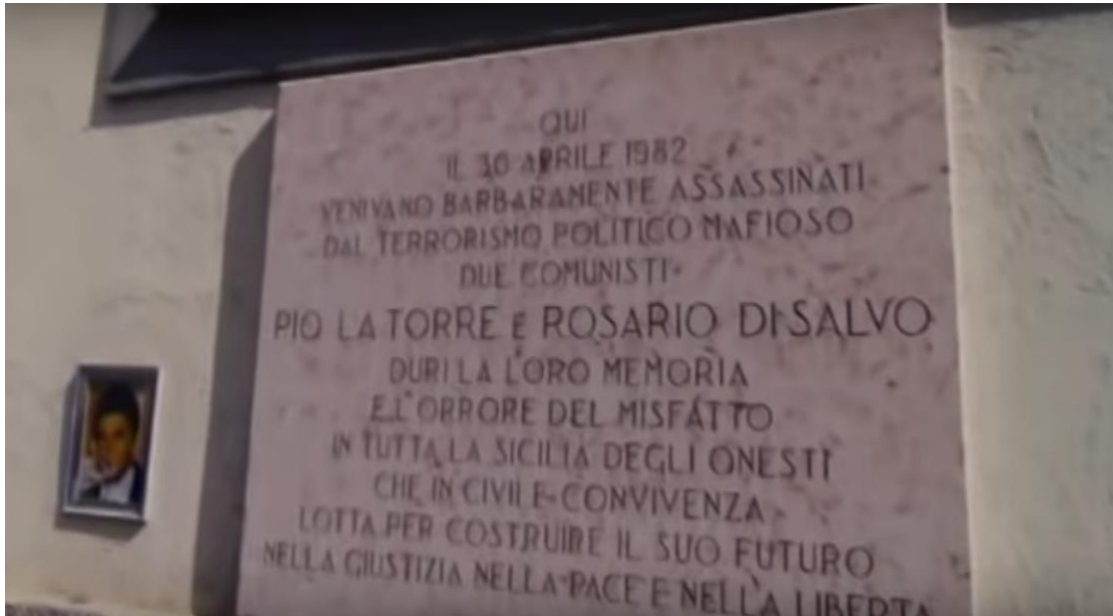
Il film continua con citazioni della realtà cronachistica e le finzioni narrative del regista, in un equilibrio perfetto che non travalica mai verso lo scontato o il patetico. Si susseguono dunque altri eventi, si approfondisce la figura di Salvo Lima, nel cui staff lavora Flora, già cresciuta, ignara degli interessi poco chiari che la politica istituzionale del tempo divideva con la mafia. Il destino di Arturo e Flora li fa rincontrare proprio in occasione della campagna elettorale di quest'ultimo, in una trasmissione di un'emittente televisiva privata, nel programma di un tal Jean-Pierre, un *anchor-man* amatissimo in città, in cui Arturo fa il pianista. Flora lo convince a seguire la campagna elettorale di Salvo Lima come giornalista, ma la carriera del politico è fermata dalla mafia, che lo uccide probabilmente perché non più funzionale ai suoi scopi. Nel film scorrono immagini di repertorio in cui Andreotti commenta a caldo l'omicidio del suo luogotenente siciliano.

La narrazione riprende poi con le immagini di una Palermo avvolta dallo scirocco, momento in cui la città mostra tutto il peggio di sé. Viene inserita l'immagine di Totò Riina che armeggia con il telecomando del suo condizionatore, *flashforward* di un altro telecomando, quello da cui verrà azionato l'esplosivo che ucciderà il giudice Falcone con la moglie e la sua scorta nella cosiddetta "strage di Capaci", il 23 maggio del 1992. Nelle sequenze successive ancora la cronaca si intreccia con la finzione cinematografica: il presentatore Jean Pierre va a trovare la madre in via D'Amelio e assiste all'esplosione dell'autobomba che ucciderà Paolo Borsellino e la sua scorta, con un primo piano su un braccio carbonizzato che impugna una pistola. Seguono immagini di repertorio dei funerali e delle manifestazioni della società civile, che si risveglia dal suo torpore per rivendicare una città e una società libere dalla mafia e garanti della legalità. Proprio in questa occasione Arturo e Flora si incontrano un'altra volta e si dichiarano reciprocamente il loro amore. Qualche anno dopo nascerà il loro bambino a cui i genitori trasmetteranno un messaggio di speranza, insegnandogli però a difendersi dalla "malvagità del mondo" e a saperla riconoscere.

Nel film di Pif traspare senza riserve l'amore del regista per la sua città, nonostante le sue disarmonie, e viene sottolineata più che mai l'importanza di mantenere viva la memoria sugli eventi tragici che l'hanno trasformata, offrendo, nonostante tutto, uno stimolo per un cambiamento energico e positivo, una memoria che è facile rinvenire nelle strade di Palermo, disseminata nelle sue vie e nei suoi



anfratti, perentoria nei luoghi in cui sono posizionate le targhe di commemorazione degli uomini uccisi da “Cosa Nostra”. È qui, nella parte finale del film, che il protagonista va in pellegrinaggio con il figlio ancora neonato, affinché abbia chiaro il sacrificio di chi ha combattuto l’illegalità al costo della propria vita.



La voce fuori campo di Pif/Arturo elenca i nomi e le azioni degli “eroi” uccisi dalla mafia mentre tiene prima in braccio, poi per mano, con una sapiente ellissi temporale, il bambino:

Filadelfio Aparo era il vicebrigadiere della squadra di Palermo, aveva quarantaquattro anni quando l'hanno ucciso... era considerato un segugio.

Pio La Torre: è grazie a lui che abbiamo il reato di associazione mafiosa e il sequestro dei beni.

Mario Francese: lavorava al Giornale di Sicilia e fu il primo a capire le intenzioni di Totò Riina.

Qui hanno ammazzato Paolo Borsellino con la sua scorta. Nonostante sapesse che la mafia lo voleva uccidere, lui è andato avanti, non ha avuto paura. Giovanni Falcone... e a un certo punto decise di andarsene a Roma... e a Roma ha lavorato... ha fatto quello che non poteva fare a Palermo.

Entro in questo bar e c'è un signore con dei baffi stranissimi che mi offre un'iris con la ricotta al forno. Era il capo della squadra mobile, Boris Giuliano, un poliziotto bravissimo.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Il testo è da trascritto da me, dalla sceneggiatura desunta dal video YouTube <https://youtu.be/smxGOllyMw>





L'elenco continua con la targa di Carlo Alberto dalla Chiesa, sotto la quale c'è un foglio in cui viene riportata la scritta: "Non depositare rifiuti sotto la lapide", su cui il regista si sofferma con un fermo immagine rivelatore dell'atteggiamento spesso dissacrante di una parte della città, che non onora, a volte, coloro che si sono sacrificati in nome della legalità e della giustizia.



E poi ancora il pellegrinaggio nelle lapidi di Piersanti Mattarella, Cesare Terranova, Rocco Chinnici, che il regista vuole ricordare allo spettatore nel senso etimologico del termine (ricordo, in cui “re” è il prefisso che indica “indietro, di nuovo” e “cor”, che indica il cuore, la sede della memoria per i latini), “un ricordo che non solo rende visibile l’evento nello spazio urbano e fisico, ma che attiva nel presente determinati valori etici.” (Paparcone, 2017: 696)

Questo lungo elenco, posto alla fine del film e che si conclude con gli spezzoni dei giornali in cui vengono riportate le notizie degli attentati, rappresenta l’omaggio che il regista vuole fare alla sua città, permeata da tragedie e dal sacrificio di “eroi” che l’hanno resa migliore e più consapevole.

### 3.5 LA PALERMO GROTTESCA DI CIPRÌ E MARESCO

Una Palermo desolata e post-apocalittica, è quella ricreata dalla macchina da presa di Daniele Ciprì e Franco Maresco, entrambi palermitani. I due registi raggiungono la notorietà con la produzione di cortometraggi girati negli anfratti più sperduti della città, andati in onda su Rai 3 negli anni '90, con il titolo di *Cinico T.V.*, così chiamati per la dimensione surreale e grottesca in cui si muovono personaggi reietti e emarginati, incalzati dalla voce fuori campo di Franco Maresco, spietata, che li sommerge di domande insistenti sugli argomenti più disparati.

I due autori raggiungeranno l'apice della loro cinematografia con lungometraggi apprezzati dalla critica, affinando quell'estetica delle macerie che connota la loro produzione postmoderna, destinata a suscitare scalpore per il senso dissacrante che la permea, quasi al limite dell'osceno. Gli stessi registi spiegano in un'intervista al critico cinematografico Goffredo Fofi la loro poetica cinematografica, indissolubilmente legata al ritratto "deforme" della loro città:

Per noi Palermo è insieme città reietta e maledetta: l'una cosa richiama l'altra. Spiegare perché sia la terra di maledizione è fin troppo ovvio. La cronaca è nota a tutti. Negli anni Ottanta la nostra generazione ha vissuto a Palermo l'esplosione folle della violenza mafiosa. Ma non c'è solo una maledizione legata alla violenza e al terrore, a Palermo c'è anche una maledizione atavica, metafisica, legata alla gente, a una condizione che non è riconducibile al sociale. Sciascia, scrittore che non amiamo particolarmente, diceva però una cosa giusta: "Questa è una terra che non ha mai creduto alle idee, al pensiero, li ha sempre rifiutati, quasi fossero una maledizione. Non è mai stata in grado di investire nel futuro". È molto difficile in questo senso, costruire. Ma è anche vero che Palermo è un osservatorio eccezionale, unico. Qui abbiamo la possibilità di vedere ciò che altrove non è possibile vedere. Da un punto di vista creativo offre uno scenario unico, dove tutto è amplificato. Da un punto di vista estetico vedi delle contrapposizioni straordinarie, nel paesaggio, non solo fisico, ma anche umano, contraddizioni, caratteri, bizzarrie, follie, crudeltà. (...) Siamo un popolo che vive alla giornata, c'è in noi un fatalismo assoluto. (...) È che non c'è più nulla da opporre, se non la disperazione del ghigno, del grottesco. (Fofi, 1995: 99)

Questi ritratti di emarginati, folli, disadattati, ci richiamano alla memoria il grottesco pirandelliano, grande conoscitore della Sicilia e delle sue situazioni paradossali che la rendono, come più volte detto, "metafora" del mondo. La produzione di Ciprì e Maresco è l'emblema della decadenza di un Occidente di cui i

registi proclamano la fine, che è poi “la fine dell’uomo”. (Fofi, 1995: 98) Essi stessi, a continuazione nell’intervista riportata, si definiscono “autori di fantascienza, che azzardano ipotesi su una mutazione antropologica già in atto.” (Fofi, 1995: 99) Una mutazione ravvisabile nel mondo desolato che essi rappresentano, nelle macerie del postmoderno, in cui si attende un ineluttabile giudizio universale. Questo universo di derelitti vive in una Palermo che “è un antro infernale dopo-storico, fatto di mafia, di povertà, di privazioni.” (Pala, 2016: 4)

Questa visione respingente della città, pur in una dimensione grottesco-surreale, rivela un totale pessimismo della ragione rispetto alla ineluttabilità di una situazione esistenziale e sociale di fronte alla quale gli autori non trovano soluzioni. Del resto, ci troviamo negli anni '90, gli anni di Tangentopoli, delle stragi di mafia, nell’incertezza e l’angoscia di fine millennio. Gli autori ci regalano queste parentesi grottesche all’interno di uno schermo televisivo, nello storico programma di Rai 3, *Blob*, rigorosamente in bianco e nero, con una Palermo immobile e popolata da figure arcaiche. Salta agli occhi l’assenza di personaggi femminili, quasi non ci sia posto, in questo mondo apocalittico, per il simbolico femminile. Lo spazio fisico palermitano è un susseguirsi di spianate e macerie, di ruderi, di interni senza intonaco, in cui Maresco intervista gli attori non professionisti, divenuti personaggi ricorrenti e quasi familiari che fanno irruzione ogni sera dal piccolo schermo nelle case degli italiani, per regalare la loro dose quotidiana di “disagio”. Questa, ad esempio, l’intervista a Pietro Giordano, volto noto di Cinico T.V. da un canile di una periferia diroccata di Palermo:

Voce fuori campo: La periferia di Palermo.

Sono tempi bui, difficili, non c’è lavoro, non c’è denaro, pertanto bisogna arrangiarsi a sopravvivere nelle circostanze più difficili, per questo abbiamo trovato il signor Pietro Giordano.

Come mai si trova in un canile?

Pietro Giordano: Sono venuto qua per rubare il pane che le signore di buona famiglia danno ai cani.<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> Il dialogo è riportato da me, trascritto dal video, <https://www.youtube.com/watch?v=QmWVO1A90bQ>, consultato il 29/01/2020



L'intervista continua con Giordano che sputa dalla bocca la poltiglia masticata del pane rubato nel canile, in un dialogo surreale che "disgusta" lo spettatore. Del resto, lo scopo dei registi è proprio quello di "scuotere" lo spettatore, seguendo la tradizione pasoliniana del cinema di denuncia dei mali del mondo attraverso l'analisi delle periferie, degli ultimi della terra. Il cinema per i registi palermitani è un "sassolino nella scarpa" che mette a disagio, come dirà anche Lars von Trier, altro regista fuori dal coro, in un'intervista a proposito dei suoi film tutt'altro che consolatori. Ciprì e Maresco con il loro cinema "hanno creato un luogo parallelo in cui si riuniscono le caratteristiche più archetipiche, antropologiche e fisiologiche, di questa isola disgraziata, senza nessuna necessità di filtrarne l'aspetto con qualche colore sgargiante da carretto siciliano" (Oliveri, 2019: 5) La città di Palermo nei video di Cinico T.V. è quindi un distillato di disagio sociale, in cui traspare la durissima realtà di emarginazione e di umiliazione dei personaggi privati quasi della dignità di esseri umani, incapaci di percepire gli abusi subiti, di reagire all'orrore che li circonda.

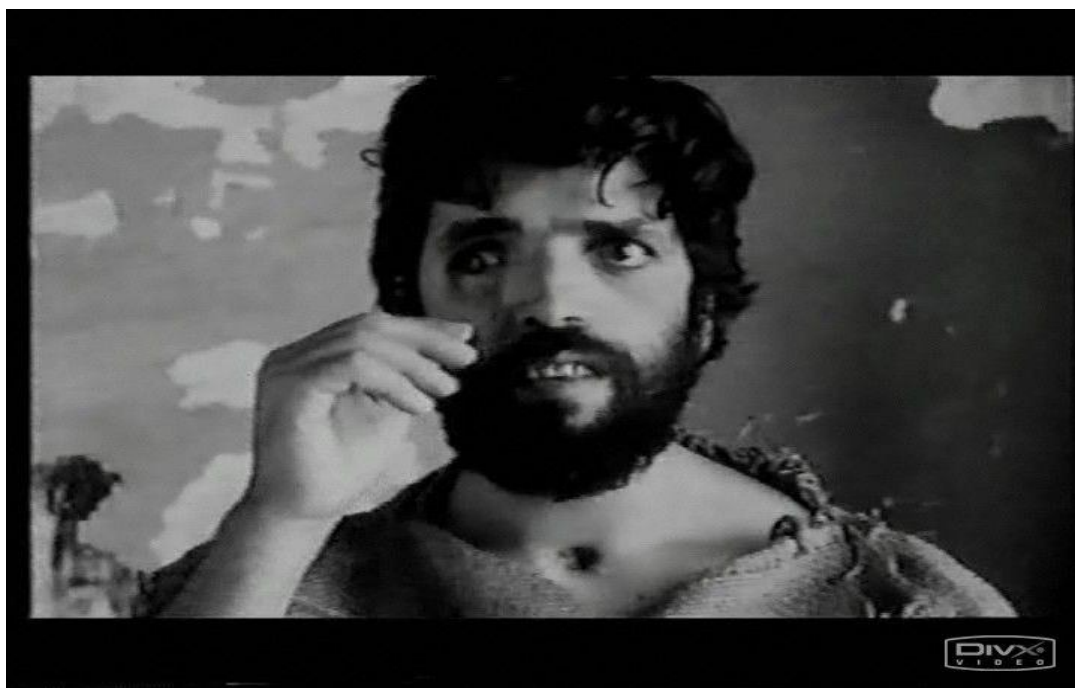


La carrellata di personaggi borderline si intensifica nei lungometraggi dei due registi, che sviluppano i temi di *Cinico T.V.* in una narrazione più sistematica, in cui viene evidenziata in maniera ancora più sconcertante la loro poetica del grottesco, facendosi più acuto il pessimismo cosmico con cui osservano la realtà urbana circostante.

Il primo lungometraggio dei registi palermitani risale al 1995, intitolato *Lo zio di Brooklyn*, narrazione piena di citazioni e riferimenti intertestuali, in cui traspare la cultura filmica degli autori, da René Clair (scena del funerale all'inizio del film) alle ascendenze surrealistiche di Luis Buñuel, nonché la già citata influenza pasoliniana. Anche qui e nei film successivi i personaggi femminili sono assenti, o se presenti nella sceneggiatura, vengono interpretati da uomini travestiti da donne, ricreando l'archetipo della tragedia greca. Ambientato nella solita Palermo post-apocalittica, "piena di macerie fisiche e morali, emblematica città del Terzo Mondo" (Albano, 2003: 100), il film è una favola sinistra e delirante, senza una trama vera e propria. Sono ravvisabili elementi costanti della produzione degli autori, personaggi che non hanno niente di "umano", in una Palermo "post", precipitata nel proprio abisso, in cui non si intravede nessun approdo di possibile salvezza. Il famigerato zio di Brooklyn del titolo è un personaggio muto, una sorta di boss, che viene ospitato nella casa di quattro fratelli per ordine di due nani mafiosi. In casa dei fratelli Gemelli, (questo è il loro cognome) vive anche un nipote disabile, che assiste alla morte dello zio che si strozza

mangiando in modo disgustoso. Come afferma il critico Morando Morandini nella recensione del film: “Qui l’umanità è colta in condizioni di degrado marginale e di retrogressione animalesca: non si mangia, s’ingurgita; si sbevazza, si sputa, si rutta.” (Morandini, 1999: 1509)

Il film inizia con il primo piano di un uomo, uno degli attori non professionisti presente anche in successivi lungometraggi degli autori, che si toglie il suo occhio di vetro guardando fisso nella telecamera, richiamo cinefilo a *Un perro Andaluso* di Luis Buñuel e prima “sferzata” allo spettatore, quasi un avvertimento di quello a cui sta per assistere.



Segue poi la prima scena, una delle più disgustose del film, quella di un uomo che ha un rapporto sessuale con un asino, nella periferia desolata della città, alla presenza del padrone dell’asino, che riceverà la sua parcella di denaro per l’osceno accoppiamento. Le due scene, insieme a quella del cantautore tra i ruderi della città, verrà poi ripresa in un procedimento meta-filmico nel successivo lungometraggio degli autori, per testimoniare la continuità narrativa del loro racconto, rappresentazione di una Palermo bestiale e grottesca, in cui il corpo dei protagonisti si disfa e si scompone, senza un limite che separi l’umano dall’animale, in un contesto urbano devastato.





Dopo questa sorta di prologo provocatorio ed osceno, respingente nei confronti dello spettatore, si passa alla terza scena, in cui un narratore, in una strada deserta della periferia della città, circondata dalle montagne, si rivolge agli spettatori, con lo sguardo diretto alla macchina da presa, spiegando l’ambientazione cinematografica del film e provocando un effetto “straniamento” di grande efficacia:

Buonasera, siamo a Palermo, splendida città del Mediterraneo, ricca di tanti capolavori dell’arte che i tanti popoli conquistatori hanno lasciato a testimonianza della loro civiltà. Palermo è oggi una vera metropoli, piena di vita, che conta oltre un milione di abitanti. Questo film, che mi vedrà vostra umile guida, vuol far conoscere a quanta più gente possibile il volto di una città la cui fama è legata purtroppo a spiacevolissimi fatti di cronaca.<sup>77</sup>

Queste premesse ovviamente si sviluppano in tutt’altra direzione: invece della “splendida città del Mediterraneo” vengono presentate macerie in uno spazio indistinto, dove si aggirano personaggi deformi e grotteschi, condannati a vegetare o ad immaginare di esistere, come l’aspirante cantautore che suona la chitarra tra i ruderi:

---

<sup>77</sup> Il testo è da me trascritto dalla sceneggiatura desunta dal video YouTube [ehttps://www.youtube.com/watch?v=4MPXTwJeHgs](https://www.youtube.com/watch?v=4MPXTwJeHgs), (consultato il 12 settembre 2019)





In questo nulla cosmico, in questa totale mancanza di vita in cui dominano i funerali, gli uomini vengono sopraffatti da cani randagi e famelici che li assediano fin dentro casa. Tra intrecci narrativi privi di senso e oscenità varie alla fine del film i protagonisti si ritrovano in una radura vestiti di bianco (forse un barlume di speranza tra tanto nichilismo?), dove finalmente il famoso zio di Brooklyn sta per svelare la sua identità, sovrastato però da un rumoroso peto. Concordando infine con le parole e le opinioni del critico cinematografico Vittorio Albano:

*Lo zio di Brooklyn*, con i suoi mostruosi zombi di una cupa odissea, è un film estremo che vuol anche decretare la fine del cinema e indicare l'alba di un nuovo cinema: un segno di vitalità inventiva che, pur tra momenti discutibili e qualche sospetto di manierismo, si colloca contro e al di fuori del cinema che ha attraversato Palermo e la Sicilia. (Albano, 2003: 101)

La poetica nichilista di Ciprì e Maresco si conferma nel secondo lungometraggio, *Totò che visse due volte*, del 1998. Il film andò incontro al provvedimento di censura, perché “degradante per la dignità del popolo siciliano, del mondo italiano e dell’umanità, offensivo del buon costume, con esplicito disprezzo verso il sentimento religioso e contenente scene blasfeme e sacrileghe, intrise di degrado morale.” (Celi, 1998: 3) Il provvedimento fu in seguito revocato e diede vita a un vivace dibattito sulla censura, contribuendo all’approvazione di un disegno di legge, proposto dall’onorevole Walter Veltroni, che ha limitato gli interventi di censura ai soli minorenni e non al pubblico adulto. Gli stessi autori difendono il loro film affermando che “è permeato di un forte sentimento religioso, ma non certo di

Chiesa: è il sentimento di chi si sente abbandonato, di un'umanità affranta che sente la mancanza di Dio, come accade, facendo le dovute proporzioni, ai personaggi di Dostoevsky". (Ciprì-Maresco, 1998: 2)

Il film è diviso in tre episodi, tutti e tre legati da un filo conduttore, quello nichilista della morte di Dio. Come già nelle opere precedenti, i personaggi di Ciprì e Maresco hanno smarrito ogni senso di umanità, si aggirano in strade coperte da rifiuti, spesso sferzate da pioggia incessante e ricoperte di fango, come in una bolgia infernale, che confluiscono in vicoli cadenti, dove gli uomini dividono lo spazio con i maiali e il cui unico scopo è quello di sfogare i loro istinti animali.



Nel primo episodio il protagonista, di nome Paletta, vive per soddisfare ossessivamente il suo bisogno sessuale, frequentando bagni pubblici, cinema pornografici e sognando di potersi pagare una prostituta. Riesce a procurarsi i soldi necessari per il suo scopo rubando una collana d'oro da un'edicola votiva del centro storico, costruita da un boss mafioso in memoria della madre. Finalmente si reca al postribolo, nella cui anticamera personaggi laidi attendono il proprio turno. La prostituta ambita è Nicoletta Tri Mutura, personaggio realmente esistito a Palermo, qui interpretato da un uomo, con una parrucca nera dai lunghi capelli, come in tutti i film di Ciprì e Maresco, in cui, come si è detto, le donne sono assenti. Non potrà però soddisfare il suo sogno: un gruppo di rapinatori irrompono nella "sala d'attesa", derubando gli avventori. Inoltre, il boss, venuto a sapere del furto dall'edicola votiva

e del nome del ladro, si vendicherà di Paletta, che va incontro al suo destino, come un Cristo al suo calvario.



Il secondo episodio si apre con una veglia funebre: i funerali sono un'altra costante dei primi lungometraggi di Ciprì e Maresco, con una simbologia fin troppo evidente. Prefiche sdentate vegliano su Pitirino, omosessuale di mezza età; il suo compagno, che inizialmente non si reca alla veglia per paura del fratello di lui, violento e intollerante rispetto alla sua omosessualità, in seguito si presenta nella casa, dove, dopo un alterco con il fratello del morto, si lascia andare ai ricordi romantici. I *flashback* alternati all'immagine della veglia funebre sono però tutt'altro che romantici, rivelando l'intento dell'uomo di impossessarsi dell'anello dell'innamorato e accrescendo l'effetto straniamento provocato dall'antitesi tra le parole e le immagini. Risulta particolarmente straniante la scena dell'uomo, ripreso in primo piano con il sorriso sdentato, in una spianata con sullo sfondo i ruderi di una fabbrica di laterizi, che canta sulle note di "Tu che m'hai preso il cor"<sup>78</sup> con la voce tremolante e l'accento strascicato, mimando con l'amato, travestito da donna, il duetto d'amore per soprano e tenore della romanza di Franz Lehar, scena che amplifica il senso del grottesco presente in tutto il film.

---

<sup>78</sup> La romanza dell'atto II de *Il paese del sorriso* di Franz Lehar del 1923, nella versione cantata da Luciano Pavarotti, in <https://www.youtube.com/watch?v=mLc56EbQDRM>



Nel montaggio alternato la macchina da presa si posa infine su dei grossi topi che rubano il formaggio dalla tavola nella stanza in cui si trova il morto. Alla fine “l’amante innamorato”, sottrae l’anello prezioso, già “oggetto” del desiderio, al cadavere, con cui pensa di risolvere per un po' i suoi problemi di sopravvivenza e, prima di uscire dalla stanza, ruba il formaggio ai topi. Anche lui però, alla fine, sarà condotto per punizione al suo “calvario”, mangiato da quegli stessi topi a cui aveva conteso il loro mezzo di sostentamento.

Il terzo episodio è quello più “dissacrante”, probabilmente la goccia che ha colmato il vaso e che ha fatto scattare il provvedimento di censura. È infatti una “rilettura” degli ultimi giorni del Messia, con i miracoli, l’ultima cena e la crocifissione finale. Questa la trama: il boss Totò, malvagio e spietato, ha un suo alter ego, il Messia Totò, interpretati dallo stesso attore, che risuscita Lazzaro, sciolto precedentemente nell’acido dal boss. Grazie al tradimento di “Giuda”, un gobbo malefico il cui unico scopo è quello di soddisfare le sue pulsioni sessuali, riesce a catturarlo, durante “l’ultima cena” e a farlo sciogliere nell’acido; sul “Golgota” verrà invece crocifisso lo “scemo del villaggio”, stupratore di galline, che salirà sulla croce sorridente. Nella presunta simbologia del bene e del male presente nell’ultimo episodio, a trionfare è ineluttabilmente il male: Il boss Totò, con le sue leggi spietate, prevale sul “messia” Totò, che cercava di redimere l’umanità dal male e dalla violenza.



Dalle immagini tratte dalle sequenze del film è degna di nota la splendida fotografia in bianco e nero di Luca Bigazzi, già direttore della fotografia nello *Zio di Brooklyn*, dai forti contrasti e dalla notevole funzionalità espressiva, in cui è ravvisabile l'influenza pasoliniana (soprattutto del *Vangelo secondo Matteo*), nonché il richiamo alla iconografia dell'*Ultima cena* di Leonardo da Vinci.



La Palermo di Ciprì e Maresco è qui più che mai una città irredimibile, bestiale, per una sua corruzione atavica ed endemica: da qui il totale pessimismo dell'opera di fronte a una possibile salvezza di un'umanità in preda solo ai suoi istinti più bassi, che urla il suo nichilismo disperato lasciando attonito lo spettatore.

L'ultimo lungometraggio dei due registi in coppia, *Il Ritorno di Cagliostro*, del 2003, segna la rottura del loro sodalizio e un deciso cambiamento di rotta nella loro poetica. Il film, una via di mezzo tra il documentario e la *fiction*, racconta la storia di una casa di produzione cinematografica siciliana, "La Trinacria Cinematografica", che vuole far risorgere l'industria del cinema nell'isola, creando una nuova Hollywood, ma fallisce miseramente nell'impresa, rivelando ancora una volta il carattere inconcludente e spacccone di una certa tipologia di siciliano, con una condanna esplicita dell'immobilismo di questo popolo. Insieme ad alcuni attori non professionisti, come Pietro Giordano, già interprete dei corti di Cinico T.V., bisogna segnalare la presenza di due grandi interpreti della sicilianità, o meglio della palermitanità, nel teatro e nel cinema: il regista e drammaturgo Franco Scaldati e Luigi Maria Burruolo, attore imprescindibile in tutti i film su Palermo e la Sicilia. I due attori professionisti interpretano i fratelli Carmelo e Salvatore La Marca, fabbricanti di statue sacre, che si cimentano nella creazione della casa di produzione cinematografica. Decidono di raccontare la storia del famoso conte di Cagliostro, personaggio celebre e misterioso della storia siciliana, a cui lo stesso Goethe dedica diverse pagine del suo *Viaggio in Sicilia*, come abbiamo visto nel capitolo a lui dedicato. Per interpretare Cagliostro scritturano Errol Douglas, un divo alcolizzato dell'Horror Hollywoodiano. A questo punto compare un narratore nano che confuta tutto ciò che viene raccontato fino a quel momento, illustrandone i retroscena mafiosi. Più che il grottesco, qui prevale la malinconia, e appunto "satira malinconica" (Morandini, 2003: 2) viene definito dal critico Morando Morandini. Gli stessi registi lo definiscono invece "un film sulla fine dei sogni, sulla fine di quel sogno che era il cinema." (Morandini, 2003: 2) Curioso che sia il primo film dei due registi in cui recitano donne ed anche quello che segna la fine della loro collaborazione cinematografica.

Nella loro produzione individuale gli autori hanno continuato la loro indagine sulla sicilianità e i siciliani, con uno sguardo sempre più attento sulla loro città e sui



nuovi equilibri generati dai cambiamenti politici e culturali. Di Maresco va segnalato il film-documentario *Belluscone, una storia siciliana*, del 2014 e il recente *La mafia non è più quella di una volta*, vincitore del premio speciale della Giuria alla 76a mostra del cinema di Venezia nel settembre del 2019. Entrambi costruiti come inchieste pseudo-documentaristiche, mostrano uno spaccato di vita palermitana e nazionale con la consueta deformazione surreale attuata dall'autore, che riesce così ad interpretare la realtà con maggiore lucidità e coscienza civile, offrendo al pubblico un'opera per niente scontata, che induce a numerosi spunti di riflessione.

Nel film *Belluscone, una storia siciliana* il regista ci mostra una serie di interviste, rigorosamente in bianco e nero, secondo lo stile classico di Cinico T.V., a un produttore di cantanti neomelodici, Franco Mira, detto Ciccio, che lo introduce nel sottobosco delle feste di piazza dei quartieri periferici come Brancaccio o del centro storico di Palermo, mostrando una sub-cultura vivace che mescola la musica con la cultura mafiosa “popolare”.



La macchina da presa di Maresco si inoltra spietata attraverso vicoli, volti, sguardi diffidenti che schivano le domande sulla mafia quando alludono a stragi e omicidi, ma pronti a difendere il suo operato e a ribadire che la mafia dà lavoro e che è meglio la mafia dello stato. Le interviste sono intervallate da filmati di repertorio sugli avvenimenti più importanti degli ultimi 50 anni di storia italiana e siciliana, dal “sacco”

di Palermo al *boom* economico, al potere incontrastato della Democrazia Cristiana, partito di maggioranza della repubblica italiana che in Sicilia ha rappresentanti come Salvo Lima e Ciancimino, processati per mafia e poi uccisi da Cosa Nostra per non avere compiuto i loro accordi sotterranei. E poi ancora filmati sulla caduta del muro di Berlino, su Piazza Tienammen e le rivolte degli studenti cinesi, su Tangentopoli e il *pool* di *Mani Pulite*<sup>79</sup>: una carrellata di eventi internazionali e nazionali, mostrati senza nessun commento, con un montaggio alternato con le immagini degli avvenimenti “locali” nella Palermo degli anni berlusconiani. Ma il film non si limita solo a queste considerazioni socio-politiche: c’è anche una storia nella storia, la sparizione del regista, che si arrende di fronte all’impossibilità di andare fino in fondo al suo film, tra difficoltà di ogni tipo, ed è lo storico e critico del cinema Tatti Sanguineti, amico di Maresco, che arriva a Palermo per cercarlo e rimettere insieme i suoi pezzi, riflettendo su come lo stesso regista sia vittima del suo cinema di frontiera, “della trappola talebana del cinema duro e puro”, come il critico afferma alla fine del film. Ma il *leitmotiv* dell’intreccio cinematografico è ovviamente il personaggio che dà il titolo al film, Silvio Berlusconi, storpiato col nome di *Belluscone* dagli inciampi lessicali dei palermitani intervistati, suoi fans sfegatati.



---

<sup>79</sup> Con il termine *Mani pulite* ci si riferisce all’indagine promossa nel 1991, dal magistrato Antonio di Pietro, sul rapporto tra imprenditoria e politica, a proposito della corruzione e delle tangenti che un gruppo di imprenditori elargiva a politici compiacenti per i loro fini economici.



Maresco, con le sue interviste e la sua voce graffiante e irriverente ripercorre la carriera politica di Berlusconi e dei suoi rapporti con la mafia siciliana, che ha finanziato con venti miliardi di lire il suo progetto di aprire delle televisioni private. Tra le interviste celebri ce n'è una a Marcello Dell'Utri, senatore siciliano di Forza Italia e amico di Berlusconi, condannato per una serie di imputazioni, tra cui "Concorso esterno in associazione mafiosa". Mentre Dell'Utri sta raccontando particolari interessanti sulla vita di Berlusconi, il microfono si rompe e non si riesce a comprendere la confessione che stava per fare. Il regista assicura che quest'effetto non era voluto e ha deciso di lasciarlo nel suo film, in cui ogni puzzle serve alla fine a ricostruire la storia narrata.

Tra i personaggi del documentario s'intrecciano le storie di due cantanti neomelodici, uno napoletano ed uno palermitano, oggetto d'attenzione per Maresco per i loro rapporti con i boss della Camorra e della Mafia, che affidano alle feste di piazza i loro messaggi in codice per bocca dei cantanti. Alla fine, uno dei due cantanti, Toti Castro, autore della colonna sonora "Vorrei conoscere Berlusconi", porta una rosa sulla tomba di Stefano Bontate, boss di cosa nostra ucciso dai corleonesi e "finanziatore" del progetto berlusconiano. Il finale disilluso è perfettamente confacente all'indole del regista e al tono del film. Come scrive lo scrittore e giornalista Malcom Pagani:

Maresco ha realizzato un sublime trattato di antropologia contemporanea. *Belluscone* non è l'ennesimo film su Berlusconi, ma è molto di più. È un apologo sugli idoli. Sulle speranze liquide. Sulle sconfitte e sugli orizzonti che comunque non promettono vittorie. (Pagani, 2014: 3)

Il secondo film documentario *La mafia non è più quella di una volta* rappresenta quasi un seguito di *Belluscone*. Il titolo riprende una frase detta più volte dall'impresario Ciccio Mira, che sarà anche qui protagonista del lungometraggio, con le solite interviste in bianco e nero, che, oltre ad essere il marchio estetico dei film di Maresco, rappresenta qui l'ancoraggio dell'intervistato ad un passato socioculturale che è irreversibilmente cambiato. Questa volta Ciccio Mira vuole organizzare un concerto di cantanti neomelodici nel quartiere periferico e simbolico dello Zen 2, per commemorare i giudici Falcone e Borsellino, di cui ricorre il venticinquennale della strage. *La mafia non è più quella di una volta* perché consente all'antimafia di

esprimersi e l'impresario amico dei boss cavalca quest'onda, non certo senza ambiguità, negando alla fine di essere lui l'organizzatore del concerto per i giudici uccisi.

Maresco affianca all'improbabile impresario un personaggio simbolo dell'antimafia e della lotta per la legalità, Letizia Battaglia<sup>80</sup>, fotografa e testimone degli anni più bui vissuti a Palermo durante la guerra di mafia e le stragi attraverso la sua macchina fotografica, implacabile nel ritrarre la realtà violenta del territorio, ancora fortemente "ferito". Nonostante il dolore trascorso e testimoniato, la donna, nei suoi ottant'anni e con i suoi occhi vivaci e la sua forza, ripresa a colori a differenza delle interviste a Mira, è fiera testimone di quella parte di Palermo che non si arrende all'illegalità, ai soprusi della mafia e continua a trasmettere la sua energia comunicativa anche laddove la comunicazione è quasi impossibile, nelle periferie "arrabbiate" perché abbandonate dalle istituzioni e in balia al boss di turno. Tra gli immondezzi a cielo aperto dello Zen 2, la fotografa cammina in cerca di interlocutori a cui trasmettere il suo messaggio di speranza, mentre il regista ci presenta la solita carrellata di personaggi lombrosiani che affermano davanti alla telecamera che "la mafia non esiste". Nonostante la positività e l'energia trasmessa da Letizia Battaglia, resta l'amarezza per una terra i cui cambiamenti sono solo di facciata, per le ambiguità e le connivenze sempre presenti e difficili da sradicare. Non a caso, tra le ultime scene del film, c'è l'immagine di repertorio del processo per le trattative Stato-mafia gestite dal P.M. Nino Di Matteo, più volte minacciato di morte per la sua indagine, che mette duramente sotto accusa la parte connivente delle istituzioni. Ancora una volta Maresco ci trasmette tutto il suo disincanto nei confronti di una realtà e una città che non riesce ad evolversi e a far prevalere la sua parte "positiva".

---

<sup>80</sup> La fotografa sarà anche tra i personaggi di *Palermo Shooting* di Wim Wenders, ripresa in un dialogo con il protagonista, come vedremo nell'analisi del film del regista tedesco, per il suo ruolo di fotografa "della morte", autrice di scatti tragici, come quello del corpo martoriato dell'ex presidente della regione Sicilia Mattarella, ucciso dalla mafia.



Va inoltre segnalato il documentario di Franco Maresco, *Gli uomini di questa città io non li conosco*, del 2015, presentato fuori concorso alla Settantaduesima edizione del Festival del cinema di Venezia, su un grande interprete della “palermitanità”, che con il suo teatro ha indagato nel profondo l’anima della città di Palermo. Mi riferisco a Franco Scaldati, già citato come protagonista dell’ultimo film

della coppia di registi e drammaturgo appassionato nel dare voce agli “ultimi” e ai diseredati, in una città profondamente amata e odiata al tempo stesso, della quale il drammaturgo diceva: “Palermo è straordinaria perché è il luogo o uno dei luoghi più vicini alla profondità dell’abisso.” (Maresco, 2015: min.4) Scaldati si è spento nel 2013, in silenzio, senza le celebrazioni dovute ad un grande artista. Maresco è abile nel ricreare il mondo del regista, con filmati di repertorio della Palermo del 1943, l’anno della sua nascita e anche l’anno del bombardamento da parte degli alleati anglo-americani, che ridurrà la città in macerie visibili ancora oggi. Abile soprattutto nel delineare la forza di un uomo di umili origini che non ha altra scelta nella vita che il teatro, per la profonda passione che lo anima, mettendo in scena la città di Palermo con le sue contraddizioni e i personaggi emarginati che la popolano. Famosa l’opera *Il pozzo dei pazzi*, rappresentata per la prima volta nel 1976, in cui il regista narra le difficoltà e le miserie per la quotidiana sopravvivenza di due vagabondi di beckettiana memoria, Aspano e Binirittu, che nella rappresentazione dei meccanismi della loro personale “lotta” per la vita, lasciano trasparire gli interrogativi metafisici di chi cerca di recuperare, attraversando l’inferno, una forma di armonia esistenziale, ma che soccombono, infine, di fronte al male che determina la loro esistenza.



Franco Scaldati in una delle interpretazioni del *Pozzo dei pazzi* riportata da Maresco nel suo documentario

Teatro che utilizza il dialetto palermitano come lingua primigenia, che sale dal profondo dell'anima: è facile ravvisare l'influenza che Scaldati ha avuto nella filmografia dei registi palermitani, soprattutto di Maresco, che vuole rendergli omaggio con questo "viaggio" documentario nell'essenza della città e di uno dei suoi più grandi cantori.

Un discorso a parte merita invece *È stato il figlio* di Daniele Ciprì, del 2012, tratto dal libro di Roberto Alaimo pubblicato nel 2006. È il primo film che vede l'esordio da regista di Ciprì senza Franco Maresco, il cui sodalizio è però un presupposto fondamentale per la sua produzione da "solista". Rispetto alla visione diretta e disincantata di Maresco, Ciprì, anche direttore di fotografia della pellicola, è abile a costruire la sua *fiction*, immersa in un color seppia che ascrive la storia all'interno di una cornice paradigmatica, quasi da tragedia greca.

Il film racconta la storia di una famiglia dei quartieri popolari di Palermo, nel romanzo il quartiere della Kalsa, al centro storico, divenuto nella trasposizione cinematografica il quartiere periferico dello Zen, ricostruito però a Brindisi, in Puglia, la regione che patrocina il film con i finanziamenti dell'*Apulia Film Commission*, nel quartiere popolare di Paradiso (interessante il nome ossimorico di un quartiere che non ha nulla di "paradisiaco"), dove il regista ritrova una periferia archetipica, perfetta per l'ambientazione. Ma potrebbe essere una qualsiasi periferia del mondo, con casermoni di cemento identici l'un l'altro, che tagliano un cielo dal colore cinereo e in cui il tempo sembra essersi fermato. Che siamo a Palermo, in Sicilia, ce lo dice l'accento degli attori, un Toni Servillo che interpreta il capofamiglia, Nicola Ciraulo, che da napoletano ricrea un accento siciliano strettissimo che ha bisogno dei sottotitoli all'uscita del film. Ciprì riesce a tradurre perfettamente in immagine il libro di Roberto Alajmo, seppure con delle differenze riguardo all'ambientazione, dirigendosi in una periferia urbana che meglio sintetizza il disagio atavico dei personaggi. Nel romanzo manca inoltre il personaggio di Busu, che nel film ha la funzione fondamentale di narratore esterno degli eventi, quasi come un coro della tragedia greca a cui lo spettatore sta per assistere; la narrazione del romanzo si snoda invece attraverso i *flashback* narrativi del figlio Tancredi all'interno del carcere dell'Ucciardone, dove si trova rinchiuso per una colpa non realmente commessa, ma che deve confessare per decisione della famiglia, depositaria di una legge e una cultura arcaiche, matrice di

mafia. La storia di Roberto Alajmo è in realtà ispirata a un fatto di cronaca, come si evince da un articolo del “Giornale di Sicilia” del 2001:

Un banale incidente stradale dietro l’omicidio di Salvatore Altieri, il quarantaduenne incensurato ucciso domenica sera in via Cassari. L’uomo sarebbe stato ammazzato dal figlio al culmine di una lite nata, pare, per via di alcune ammaccature sulla Bmw di famiglia. Altieri avrebbe rimproverato i ripetuti incidenti al figlio ventitreenne, Federico. Gli avrebbe chiesto spiegazioni, forse in maniera energica, e quello per tutta risposta gli avrebbe sparato tre colpi di pistola, una calibro 7,65 che i poliziotti stanno cercando come sia finita nelle sue mani. Due proiettili a segno, sterno e schiena, il terzo è andato a vuoto (...) Federico Altieri è stato rintracciato intorno alla mezzanotte a casa della fidanzata. Gli agenti erano stati messi sulle sue tracce dal racconto di alcuni parenti e amici di famiglia. Tutti a parlare dei rapporti tutt’altro che idilliaci tra padre e figlio, delle frequenti liti. (...) Il ragazzo, tecnicamente, è in stato di fermo. Da quando è stato bloccato ad ora non ha detto una sola parola. “Si è chiuso in un mutismo assoluto”, dice il capo della squadra mobile. (Ferlita, 2013: 105)

La cronaca si intreccia perfettamente con la trama del libro e la sceneggiatura del film, confermando la città di Palermo come teatro di storie la cui realtà a volte supera di gran lunga la fantasia, anche se compito dell’arte è quello di provare a dare un senso a eventi di cronaca che invece sembrano solo frutto di un furore bestiale, di una totale mancanza di valori e principi etici. Così Salvatore Altieri nella finzione narrativa diventa Nicola Ciraulo, lavoratore precario al limite della legalità, mentre il figlio, da Federico diviene Tancredi, anch’esso nome impegnativo, con echi nobiliari, da “Palermo bene”. Anche la berlina, che nella realtà è una Bmw, nel romanzo è una Volvo, divenuta nel film, come vedremo, una Mercedes. Alajmo con il romanzo, Ciprì con il suo film, tentano di tracciare un quadro narrativo in cui i personaggi acquistano una loro anima all’interno di una realtà sociale che ne sembra totalmente priva.

Il film si apre con il personaggio del già citato Busu, l’attore Alfredo Castro, che seduto in un ufficio postale, in attesa del suo turno, ama intrattenere i vicini con le sue storie, finché inizia il racconto sulle vicende della famiglia Ciraulo, protagonista della bizzarra storia che sfocerà in tragedia. Con un lungo *flashback* vengono presentati i componenti della famiglia, di estrazione sottoproletaria, residenti nella periferia di Palermo, dove il capofamiglia Nicola (Toni Servillo) si arrabatta vendendo ferrame recuperato dalle navi in disuso, per mantenere moglie, padre, madre e due figli, vivendo modestamente, ma con l’ansia di chi non riesce a soddisfare i bisogni della sopravvivenza. Ciprì delinea fin da subito i suoi personaggi con delle caratterizzazioni

iperrealistiche, facendone dei “tipi”, delle maschere tragiche, che come marionette interpretano il loro destino senza porsi domande, mosse da bisogni primari e con reazioni prevedibili, come se fossero manipolati da un oscuro burattinaio.

La morte accidentale della figlia minore, uccisa da una pallottola vagante in un regolamento di conti di mafia nel cortile del casermone dove la famiglia abita, getta quest’ultima dapprima nella più cupa disperazione, poi le fa balenare l’idea, tramite un amico, di un risarcimento che lo stato elargisce alle vittime di mafia. La prospettiva di un riscatto economico e quindi sociale, dà speranza ai componenti della famiglia, che vengono visti dagli abitanti del quartiere, paradossalmente, come “fortunati” per l’opportunità di incassare la cospicua somma. Vittime della burocrazia, che tarda ad erogare l’assegno, per sopravvivere si rivolgono ad uno strozzino, che presta loro denaro a tassi altissimi. Quando arriva la somma attesa, questa si è già notevolmente assottigliata, così decidono di fare un investimento che possa “cambiare” la loro condizione. Il capofamiglia decide per l’acquisto di una Mercedes, uno “status symbol” da ostentare tra gli abitanti della periferia. Nicola ha una vera e propria ossessione per la sua Mercedes, la lustra continuamente, non dorme la notte per paura che possano rubargliela, non va al lavoro, vive attraverso il sogno che l’oggetto gli evoca.



Servillo è bravissimo interprete di un personaggio paradossale, tragicomico, che alla fine diventerà personaggio tragico a tutti gli effetti. Il flusso del racconto è qui spesso interrotto dalla narrazione di Busu, commentatore esterno degli eventi. E la *catastrofè* non tarda ad arrivare, catalizzata dal figlio Tancredi, che per compiacere il cugino mafioso Masino, sottrae di notte la berlina di nascosto al padre e ha un incidente nel quale la macchina viene visibilmente “sfregiata”. Il padre, resosi conto dell’accaduto il giorno seguente, aggredisce il figlio e si scaglia anche contro il cugino, che era giunto in suo aiuto e che non esita a fermarlo, sparandogli dritto nel volto con la sua pistola.

La *hybris* di Nicola è stata punita, il suo volersi elevare al di sopra degli altri, il suo sogno di benessere rappresentato metonimicamente dalla Mercedes, lo porta alla rovina. Ma la famiglia non può nemmeno abbandonarsi al dolore, perché, morto il capofamiglia, non avrà nessuno che la possa mantenere. La nonna, l’attrice Aurora Quattrocchi, volto noto nei film ambientati a Palermo, ha così l’idea di incolpare il figlio Tancredi dell’omicidio del padre e di costringere il nipote Masino, inserito nei traffici illeciti para- mafiosi, di mantenere la famiglia, essendo l’unico capace di badare al loro sostentamento. È Tancredi il capro espiatorio che alla fine paga per tutti e sorprende che anche la madre, che aveva già perso una figlia e il marito, non esiti a perdere anche l’altro figlio per sottostare alla legge della sopravvivenza, al di sopra della norma sociale, finendo inghiottita, insieme agli altri personaggi, dallo squallore del paesaggio urbano dove dimora, di cui la macchina corrosa dalla ruggine dell’inquadratura finale rappresenta il desolante correlativo oggettivo.

La ricostruzione cinematografica della Palermo degli anni Settanta rivive sullo schermo con i suoi tratti tragici, conditi dalla consueta dose di cinismo che il regista mescola sapientemente nel narrare gli eventi mutuati dalla cronaca, divenuti paradigmatici grazie all’ausilio della letteratura. La location anonima e squallida di una qualsiasi periferia evoca in maniera ancora più pregnante la realtà squallida della periferia di Palermo, archetipo di degrado e desolazione.





La Palermo raccontata da Ciprì e Maresco, sia nelle opere del loro sodalizio che in quelle individuali, è una città deforme e grottesca, luogo in dissoluzione materiale e morale, spazio ostile in cui gli individui si muovono senza altro scopo se non quello della dura e pura sopravvivenza.

### 3.6 LA CITTÀ E LA MORTE: *PALERMO SHOOTING* DI WIM WENDERS

Il regista tedesco Wim Wenders sceglie Palermo come ambientazione di uno dei suoi film più filosofici, in cui si confronta in maniera diretta ed esplicita con il tema della morte. La scelta di Palermo non è casuale, ma strettamente connessa al suo alone decadente, dove la presenza della morte sembra far parte della condizione stessa della città, il cui simbolo artistico, su cui ruota tutto il film, è rappresentato dal *Trionfo della morte*, dipinto di un anonimo del XV secolo.<sup>81</sup> Questo film del 2008, che segna il ritorno del regista in Europa dopo una lunga permanenza in America, riprende i temi cari al suo cinema: il tema del viaggio come fuga da un'angoscia esistenziale, la percezione straniante di uno spazio urbano in cui l'individuo si muove in cerca di qualcosa o per scappare da qualcosa.

L'interesse per l'esplorazione dello spazio, per le immagini "epifaniche" che esso può produrre è sempre stata l'ossessione del regista, che prima di dedicarsi al cinema si dedicò alla pittura, come egli stesso ci racconta in un'intervista:

Ero pittore e il mio unico interesse era lo spazio, soprattutto paesaggi e città. Sono diventato cineasta perché sentivo che – come pittore - mi trovavo ad un punto morto. Ai dipinti mancava qualcosa e mancava nel lavoro del pittore...personalmente pensavo che mancasse una nozione del tempo. Così quando ho cominciato a fare film, all'inizio, mi consideravo un pittore di spazio in cerca del tempo. (Wenders, 1983: 137)

Le sue prime esperienze cinematografiche ci mostrano infatti lo spazio come unico protagonista, senza l'esigenza di inserirlo all'interno di una narrazione, come ribadisce nell'intervista citata:

Il mio primissimo film<sup>82</sup> consisteva in dieci riprese...ogni ripresa era un paesaggio urbano oppure un paesaggio in generale. Non mi muovevo e non accadeva nulla, fondamentalmente erano come i dipinti che avevo realizzato prima, solo impressi nei film. (Wenders, 1983: 138)

Ma si rende presto conto che per non essere travolto dall'incessante flusso visivo è necessario raccontare una storia, che prende forma quando un individuo incomincia a

---

<sup>81</sup> Ma la data non è certa, numerose sono le ipotesi cronologiche sul misterioso dipinto.

<sup>82</sup> Il documentario *Schauplatze*, del 1967. Il termine tedesco *Schauplatz* (in italiano "scenario", "luogo della rappresentazione") è composto dai termini *schauen*, "guardare", e *Platz*, "posto".

muoversi nello spazio osservato, movimento che si concretizza infine nell'esperienza del viaggio e che diviene condizione permanente dei protagonisti dei suoi film. Tale struttura narrativa la ritroviamo in particolare nella cosiddetta "trilogia del viaggio", interpretata da Rudiger Vogler, attore preferito dal regista, protagonista dei tre film che la compongono: *Alice nella città* (Alice in den Stadten), del 1973, *Falso movimento* (Falsche Bewegung) del 1974 e *Nel corso del tempo* (Im Lauf der Zeit), del 1975. Attraverso il viaggio dei suoi personaggi, il regista porta avanti la sua riflessione sul tempo e sullo spazio, nel tentativo di cogliere una realtà con la quale interagire e in cui il protagonista possa identificarsi, anche se tale tentativo risulta il più delle volte frustrato. Il paesaggio urbano attraversato non fa che accrescere infatti il vuoto interiore dei personaggi, come la New York di *Alice nella città*, che il protagonista tenta invano di catturare attraverso la sua polaroid, per fermare sulla pellicola una realtà che mai si mostra per quella che è realmente e che mai riesce a possedere fino in fondo, come riflette Felix Winter, verbalizzando un'ossessione del regista, presente come tema principale anche nel film su Palermo, come vedremo.

Nella filmografia di Wenders sono gli spazi urbani i veri protagonisti della storia, di cui il regista cerca di indagare l'anima con sguardo attento, come egli stesso afferma:

Una strada, una fila di case, una montagna, un ponte, un fiume sono per me qualcosa di più di un semplice sfondo. Essi possiedono, infatti, una storia, una personalità, un'identità che deve essere presa sul serio, e influenzano il carattere degli uomini che vivono in quell'ambiente. (Wenders, 2009: 64)

Protagonista indiscussa del film, ad esempio, è la Berlino osservata dall'alto dal punto di vista dell'angelo, poi umanizzato, nel poetico *Il cielo sopra Berlino*, del 1987, con le sue strade, le sue piazze, il muro, le chiese, il cielo capovolto, materializzati dallo sguardo senza tempo di Bruno Ganz e Otto Sander, i due angeli che dalla dimensione eterea aspirano alla carnalità dell'umano. Il film è anche un involontario documento fotografico della Berlino prima della caduta del muro, divenendo testimone di un luogo del passato ormai irreversibilmente trasformato. In *Lisbon Story*, del 1994, protagonista discreta è la città di Lisbona, indagata con la telecamera e il microfono del tecnico del suono, che ne coglie l'armonia diffusa, dai suoni quotidiani alla bellissima melodia del Fado dei *Madredeus*. E ancora la Los Angeles de *Lo stato delle cose* (1982), la Tokio del documentario dedicato al regista Ozu, *Tokio-Ga* (1985),

L'Avana di *Buena Vista Social Club* (1999), solo per citare alcuni film, rappresentano lo stretto legame tra il cinema del regista e lo spazio urbano da lui indagato come elemento essenziale della narrazione. A questo proposito è interessante citare ancora le parole di Wenders, in una lezione tenuta a Tokio nel 1991, in cui delinea la stretta relazione tra cinema e città:

Il cinema è una cultura urbana, nata sul finire del secolo scorso e cresciuta parallelamente all'espansione delle metropoli. Il cinema e le città sono cresciuti e diventati adulti insieme, e i film sono testimonianze dei grandi mutamenti che hanno trasformato le eleganti città del fine secolo nelle difficili e nevrotiche megalopoli odierne (...) Diventato parte integrante e attiva del nostro ambiente, il cinema ci mostra il paesaggio urbano dalla prospettiva delle immagini. E le immagini di paesaggi urbani che il cinema ha tracciato nel corso della sua storia sono molto diverse dall'aspetto reale che hanno assunto oggi; i film ci suggeriscono movimento e dinamismo, una realtà in completa trasformazione. (...) Così come le immagini che ci circondano sono sempre più stridenti, disarmoniche, strillanti, poliformi e sfacciate, allo stesso modo le città diventano più complesse, più assordanti, dissonanti, inafferrabili e opprimenti. (Wenders, 1992: 22)

Nello spazio urbano indagato dalla macchina da presa del regista ha dunque inizio il viaggio ininterrotto dell'individuo alla ricerca della propria identità e del proprio posto nel mondo, ricerca che spesso è destinata al fallimento, consistendo in un girovagare senza meta che mette a nudo la propria condizione di precarietà esistenziale. Come osserva Silvia Marina Nironi nel suo saggio tra il cinema di Wenders e le opere di Hopper, quello dell'autore è "un viaggio alla ricerca delle infinite possibilità dello spazio, del tempo e dell'io che, attraverso una volontà di esperienza autentica, porti ad un distacco dalle limitazioni del mondo inautentico dell'arrivismo e del consumismo." (Nironi, 2016: 149)

La scelta di spingersi in una città dell'estremo sud d'Europa come Palermo, sebbene scelta indotta dall'approvazione di un finanziamento della Regione Sicilia,<sup>83</sup> rappresenta il tentativo di ricerca di un luogo di frontiera, che mantiene in un certo senso una sua "verginità", dal momento che il viaggio come scoperta e ricerca di

---

<sup>83</sup> La Provincia di Palermo attraverso i Por della Regione ha finanziato il film con un milione e 207 mila euro (costo complessivo 4 milioni e 250 mila euro): l'obiettivo dichiarato, da parte degli amministratori, era di veicolare un'immagine di Palermo sganciata dallo stereotipo mafioso saccheggiato da tanta cinematografia. (Mario di Caro, 2009: 1)

identità viene spesso vanificato da un mondo uniformato e globalizzato. È quello che il protagonista del film verbalizza quando stanco di Düsseldorf decide di partire per Palermo, alla ricerca di “un posto più vero”. Qui Wenders assume il punto di vista del viaggiatore nordeuropeo <sup>84</sup>, che cerca nel viaggio in Sicilia quell’autenticità e quell’esotismo che non riesce a ritrovare nelle metropoli del nord.

La Palermo osservata dal regista è una città dalla personalità e identità forti: ed è l’anima del luogo a dare vita al film. Come lo stesso Wenders confessa in un’intervista per la presentazione del suo lavoro:

Palermo è la città che ha provocato il film: molti degli spunti del film sono stati suggeriti dai suoi sopralluoghi in città, a cominciare dalla scoperta di Palazzo Abatellis e dei suoi capolavori, ovvero *Il trionfo della morte*, epicentro dell’intero film e di una delle scene più intense. (Di Caro, 2009: 2)

Una delle anime di Palermo che il regista tenta di esplorare è dunque quella di città della morte. Come afferma il critico U. Ledda:

Wenders a Palermo ha incontrato una morte esplicita, strabordante e barocca, e ne ha fatto l’elemento mitico da associare al capoluogo siciliano. Non è un tema nuovo per il regista, che lo ha sempre sfiorato ed è arrivato a mettere in scena, nel 1979, la morte reale, filmando gli ultimi sprazzi di vita del regista e amico Nicholas Ray in *Nick’s Film*. A essere nuova è una morte cattolica, non interiorizzata. Trovatosi in una città che urla la sua ossessione macabra, Wenders ha reso esplicita la figura della morte, facendone un personaggio in carne e ossa. (Ledda, 2009: 10)

Ma il senso della morte in *Palermo Shooting* è strettamente legato al senso della vita, come ancora lo stesso regista verbalizza:

Non credo di conoscere nessun’ altra città in cui il senso della vita è così forte. Forse perché è altrettanto forte il senso della morte. Solo a Palermo il protagonista capisce come vivere il presente. La questione del tempo sta diventando centrale nella mia vita. E ogni volta che vengo a Palermo per me significa fare un salto in un tempo diverso: è come se in questa città si fosse costretti a entrare in contatto con il tempo presente. (Di Caro, 2009: 1)

---

<sup>84</sup> Il legame con una certa tradizione di viaggiatore del nord Europa alla ricerca di un sud mitizzato, di cui uno degli esempi più rappresentativi è Goethe, è testimoniato dal rifacimento del *Wilhelm Meister* del suo conterraneo, da cui è tratta la sceneggiatura, attualizzata, del film *Falso Movimento*.

La riflessione sullo spazio e sul tempo arriva quindi nel film su Palermo alle sue estreme conseguenze, tenendo conto delle ossessioni del regista più volte ribadite: “Tutto sta per scomparire, bisogna fare presto se si vuol vedere ancora qualcosa.” (Colusso, 1998: 42) Quest’ansia di scoperta di spazi urbani dimenticati “dove il tempo stesso dei luoghi segue il suo decorso, facendoli tornare *natura*” (Nironi, 2016: 231), si evince perfettamente nel film analizzato, la cui trama viene sviluppata *in itinere*, come per *Lisbon Story*, dove ad essere indagata è un’altra città di frontiera, perché “sono i luoghi a inventare le storie e ad assicurarsi che vengano raccontate, perché le storie non succedono a prescindere dai luoghi in cui hanno luogo (un’altra bellissima espressione: “avere luogo”).” (Wenders, 2007: 48)

Il senso del tempo assume inoltre in *Palermo Shooting* una nuova connotazione e una differente traiettoria, sfociando in una meditazione sulla paura della morte, che è poi paura della vita, come dirà nel dialogo finale la Morte personificata al protagonista. Metafora della morte, dell’interruzione della vita è l’immagine fotografica, che cerca di fermare gli istanti del tempo nel tentativo di dilatarlo, ma annientando la vita stessa. Il protagonista del film è infatti un fotografo, quasi *alter ego* del regista, alle prese con i suoi dubbi esistenziali sul tempo e sulla morte. Dubbi che scioglierà alla fine del film quando si confronterà *vis à vis* con l’oggetto della sua paura, la morte stessa, impersonata da Denis Hopper, qui più evanescente che mai nel suo pallore e nel suo vestito bianco, che addita al protagonista le sue contraddizioni, soprattutto riguardo alla sua vita e al suo lavoro di fotografo alla ricerca dell’essenza delle cose: “La morte al lavoro. È così che la maggior parte delle fotografie dovrebbe essere chiamata: la vita immortalata”. (Wenders, 2008: min.1:30:14) Su questo ossimoro gioca appunto il film di Wenders, Vita/ Morte, Eros/Thanatos, che è l’ossimoro per eccellenza che caratterizza la Sicilia e Palermo, come più volte affermato.

Già nel prologo del film, le immagini che scorrono sono quelle delle catacombe dei Cappuccini, in cui centinaia di scheletri affollano corridoi sotterranei, visitati da turisti che numerosi accorrono per ammirare il macabro spettacolo che aveva già turbato, come abbiamo visto, lo scrittore Maupassant durante il suo viaggio in Sicilia, *location* privilegiata nei film girati a Palermo, tra cui ricordiamo *Cadaveri Eccellenti*,

di Francesco Rosi, del 1976, tratto dal romanzo *Il Contesto* di Sciascia, il cui prologo si svolge all'interno delle catacombe. Come scrive ancora Umberto Ledda:

Le prime inquadrature sono un incubo. Una galleria di cadaveri mummificati, i corpi della cripta dei Cappuccini palermitana. Atmosfera decrepita, generale sensazione di polvere e di angoscia. Ci sono orologi distorti, mutevoli, vagamente mostruosi.

Quando l'uomo che sta sognando si sveglia, non ha la minima idea di che giorno sia. Non riesce più a dormire, ogni sonno è una piccola morte.

Seconda scena: l'uomo che in principio sognava è in piscina. Non sa tuffarsi, teme l'acqua.

Terza scena: l'uomo guida, ascolta musica rock, scatta fotografie. È un fotografo.

Quarta scena: in uno studio, l'uomo e i suoi collaboratori manipolano immagini di città. Le rendono migliori. Mettono insieme nuvole dell'Arizona con un tramonto dell'Australia. Con pezzi di alba e di tramonto creano luoghi immaginari, più belli del reale. (Ledda, 2009: 5)

Nel film *Palermo* è quindi anche la città immaginaria che il protagonista Finn<sup>85</sup>, fotografo di successo di Düsseldorf,<sup>86</sup> ricrea con la manipolazione digitale, con i suoi simboli sfuggenti e strabordanti. La manipolazione delle immagini, come abbiamo visto, è un "peccato" che Wenders e il suo *alter ego* non si perdonano: non si può dare la fittizia e pericolosa illusione di una realtà migliore di quella vera.

Come nei precedenti film di Wenders, di cui si riprendono i temi esistenziali e filosofici, è presente un individuo in un momento cruciale della sua vita, che egli cerca di superare attraverso la fuga dal luogo di origine. Finn è infatti preda di una profonda insoddisfazione per il suo lavoro, per le sue relazioni, con un senso di vuoto dovuto in massima parte alla morte della madre; per questo dorme poco e male, ha spesso incubi in cui l'immagine della madre si sovrappone a quella di orologi liquefatti alla Dalì, è attanagliato dalla mancanza di senso che invade le sue giornate. L'essere scampato ad un incidente, mentre cerca di fotografare la strada guidando la sua auto, è la molla che lo spinge ad interrogarsi sul senso della vita e sulla morte che incombe, che gli appare per la prima volta quando evita l'impatto con un'altra auto, rimanendo illeso.

L'idea di andare a Palermo gli incomincia a balenare quando assorto nei suoi pensieri, seduto su un albero sulla riva del Reno, vede passare una nave da carico con scritto il nome di "Palermo". Dopo il dialogo con un bizzarro pastore di pecore, che

---

<sup>85</sup> L'interprete principale è il cantante della band rock *Toten Hosen*, Campino (Andreas Frege)

<sup>86</sup> Il protagonista del film, *alter ego* del regista, condivide con lui anche i natali nella città di Düsseldorf.

sembra uscito da un quadro di Magritte, che si sofferma sul significato del nome Palermo, dal greco *Panormos*, *Tutto Porto*, decide di recarsi nella città siciliana, inizialmente per fare lì delle foto alla sua modella preferita, Mila Jovovich, ma in realtà per azzerare la sua vita, in cerca di quell'accoglienza che il nome della città, madre di tutti i porti, sembra evocare, in cerca di un materno che ha perduto per sempre con la morte della madre, che ricompare in sogni ricorrenti.

Palermo lo accoglie giusto il giorno in cui si festeggiano i morti, festa molto sentita in Sicilia, con la sua confusione, con i ruderi e le mura scalciate del centro storico, su cui lo sguardo del regista si posa attentamente attraverso la soggettiva e la macchina fotografica del suo protagonista. Le *locations* scelte da Wenders sono quelle consuete che connotano la città “cinematografica”: il mercato della Vucciria, I Quattro Canti con le sue statue barocche, il monte Pellegrino che la sovrasta, con la cima più alta ricoperta di tralicci e ripetitori di antenne che, malgrado tutto, l'arricchiscono di un fascino post-moderno, il porto con le navi all'orizzonte.







La macchina da presa, che si perde tra i vicoli del centro storico, dove tra portoni cadenti e case diroccate è possibile vedere delle pecore che passeggiano indisturbate in ovili improvvisati, si sofferma sul nome di un cortile, *Cortile della morte*, a conferma dell'ossessione che lo perseguita. La trama in divenire, sottolineata dal *present continuous* del titolo, trova la sua centralità intorno all'affresco più rappresentativo della città, *Il Trionfo della morte*, che prende vita all'interno della narrazione cinematografica.



L'incontro con il dipinto avviene gradualmente, preannunciato da un incontro onirico, nei quattro canti della città, vero e proprio incrocio esistenziale per il protagonista, che si addormenta negli scalini ai bordi della fontana e sogna l'abbraccio con "l'arciere incappucciato", che si materializza poi, al suo risveglio nel crocevia caotico, da una finestra dei quattro mandamenti, da cui la morte scaglia il suo dardo, che si conficca nella parete, mancandolo. Continuando, turbato, la sua peregrinazione nelle stradine del centro storico, Finn entra nel Teatro Garibaldi, di cui sopravvivono i ruderi, accrescendo l'atmosfera decadente e affascinante dello spazio scenico. Qui assiste alle prove di un beckettiano testo teatrale in dialetto palermitano e si addormenta al suono di una lingua per lui sconosciuta. Finn si addormenta spesso, dovunque si trovi, in un'improvvisa narcolessia dovuta al profondo stress e all'insonnia che lo perseguita, di cui il regista restituisce allo spettatore i fotogrammi, con il protagonista che si rigira nel letto divenuto ora troppo grande, ora troppo piccolo, in una illusione ottica che rende icasticamente il disagio esistenziale del protagonista.

La rappresentazione dei sogni di Wenders riprende perfettamente l'estetica surrealista: Magritte e Dalì, già citati, vengono ricreati attraverso le manipolazioni digitali, con orologi fissi nel cielo, a cui Finn cerca di aggrapparsi, con l'evidente simbologia del controllo del tempo che gli sfugge di mano.



Al suo risveglio incontra Flavia, interpretata da Giovanna Mezzogiorno, un'artista intenta a fargli un ritratto mentre dorme accovacciato, personaggio femminile a lui speculare e che forse lo risveglierà, anche metaforicamente, dal suo torpore esistenziale: nel dialogo tra i due la ragazza sottolinea come lei cerchi di riprodurre le immagini attraverso la sua percezione, con i tempi dell'arte e non le catturi con l'ausilio del digitale, come Finn.

La scoperta del dipinto il *Trionfo della morte* viene ulteriormente preparata da altre due scene del film: un secondo incontro con la morte personificata, con un mantello grigio e un cappuccio sul capo, che gli scaglia un'altra freccia, mancandolo, mentre sta pranzando al ristorante *Shangay* della Vucciria (anche quest'ultimo è una *location* imprescindibile dei film girati a Palermo); e l'incontro con la fotografa Letizia Battaglia, famosa per aver immortalato gli istanti cruenti degli omicidi di mafia, la fotografa "della vita e della morte"<sup>87</sup>, come lei stessa si definisce nel dialogo con Finn, alla quale lui confida la sua crisi esistenziale e il suo smarrimento.

La materializzazione delle sue paure, dell'arciere fatale che scaglia frecce per uccidere i suoi bersagli, la ritrova quindi nel quadro famoso, che vede per caso, entrando nel palazzo Abatellis per cercare Flavia, di cui riconosce la moto parcheggiata all'esterno dell'edificio, sede del museo regionale. La ragazza, oltre che un'artista, è una restauratrice ed è intenta a recuperare il grande affresco del *Trionfo della morte*, di cui spiega la genesi con un'accurata *ekfrasis* del dipinto. L'opera fu dipinta da un anonimo palermitano del secolo XV nel cortile di Palazzo Sclafani e poi trasportato nell'attuale sede di Palazzo Abatellis, nel centro storico di Palermo, vicino a Piazza Marina. Il dipinto ha dimensioni monumentali e sovrasta l'osservatore con la sua icasticità ed estrema modernità. La morte, raffigurata in sella a un cavallo in corsa, anch'esso scheletrito, scaglia le frecce a capi religiosi, in cui sono riconoscibili il papa Niccolò, l'antipapa, l'arcivescovo di Palermo, e i notabili del tempo, tra cui Alfonso V re di Napoli, che non sfuggono alla sua furia. Ignora invece i poveri, che sembrano implorarla per porre fine alla loro sofferenza terrena.

---

<sup>87</sup> Sono suoi i primi scatti dopo l'omicidio di Mattarella ad opera della mafia, o quello del generale Dalla Chiesa, uomini da onorare nell'atto del sacrificio supremo, come lei stessa dice nel film di Wenders, "affinché non si perda la loro memoria."





Rispetto alle altre rappresentazioni della morte, o alle danze macabre del XV secolo, qui non c'è traccia di spiritualità, di giustizia divina, che è ridotta all'arbitrio beffardo, apparentemente senza senso, del soggetto principale. Come dice Cometa, autore di un saggio molto interessante sulla modernità del *Trionfo della Morte*:

Da questa immagine si diparte una luce che intercettiamo e comprendiamo perché ci parla di un'esperienza che s'irradia nel nostro mondo, nel nostro tempo, che determina ancora oggi i nostri sentimenti, le nostre azioni. (...) Davanti alla morte siamo tutti uguali-questa la lezione che trionfi, danze e *artes moriendi* continuano a trasmetterci. (Cometa, 2017: 52)

Della modernità del quadro fanno esperienza diretta anche i personaggi del film di Wenders: Flavia, che porta dentro di sé un lutto recente, la morte del fidanzato, nel quadro trasferisce la rielaborazione del suo lutto, anche se ammette la sua difficoltà a coglierne il senso complessivo: “quando lavori così intensamente sui dettagli, perdi di vista il senso complessivo”, (Wenders, 2008: min.1:02:38) dirà a Finn, che rimane incantato ad osservare il dipinto, sentendosi parte integrante di esso, riflettendo sul fatto che neanche i personaggi colpiti dalla morte a cavallo all'interno dell'opera portano i segni delle ferite, come è accaduto a lui nella sua allucinazione (o realtà?), interrogandosi quindi sul significato e sull'origine di ciò che crede di vedere.

Alla presenza del quadro il dibattito sulla morte si fa più intenso e, grazie al confronto con la restauratrice, Finn si avvia verso un nuovo percorso di conoscenza, trasformando le frecce di *Thanatos* nelle frecce di *Eros*. Il peregrinare del protagonista, la sua paura recondita, trova sollievo nell'incontro con la donna, così come l'angelo de *Il cielo sopra Berlino* nella donna comprende l'essenza del suo essere diventato "umano".

Finn può finalmente confrontarsi con la sua paura recondita e la forza la ritrova allontanandosi dalla città, a contatto con la natura, nel paese di Gangi, sulle Madonie, dove Flavia lo conduce per affrontare anche lei i fantasmi del suo passato. Lontano dai rumori cittadini, che annientano le sue energie, è in grado adesso di analizzare la sua paura e di fronteggiarla, preparandosi così all'incontro con la morte. La ritrova in una biblioteca medievale, dentro un labirinto borgesiano, già visto nelle precedenti allucinazioni, simbologia fin troppo scontata dell'inconscio, ma che rende bene la materializzazione della sua interiorità. La morte è un Denis Hopper invecchiato e già malato durante le riprese del film. Intrattiene con Finn una conversazione sull'arte, sulla fotografia, su come il digitale rappresenti un limite, dal momento che manipola l'immagine e fa perdere l'essenza della realtà. Attraverso le parole della morte l'*alter ego* del regista affronta il suo senso di colpa, la sua *hybris* di artista che pretende di ricreare la realtà per paura di perderla. Quando comprende che la paura della morte è in fondo paura della vita e che quest'ultima non merita di essere distrutta da questa paura, Finn si riconcilia con la vita e quindi con la morte, di cui è binomio inscindibile e inevitabile, in un abbraccio finale liberatorio.

Il film è dedicato ai registi Igmarr Bergmann e Michelangelo Antonioni, punti di riferimento della sua filmografia, soprattutto il Bergmann de *Il settimo sigillo*, che riprende il tema del confronto dell'uomo con la morte. Ma a differenza del regista svedese, qui il protagonista abbraccia la morte, decide di accettarne il limite, per riuscire nuovamente ad "abbracciare" la vita.

L'esperienza del lutto per la perdita della madre, elaborata nell'esperienza vissuta nella città, nel suo perdersi nelle strade di Palermo, viene accettata da Finn grazie all'accoglienza di una madre terra, la città "Madre di tutti i porti", in cui

finalmente può abbandonare le sue paure e in cui, forse, incontra l'amore, la sua alter ego femminile, Flavia, che specularmente sta percorrendo lo stesso cammino.<sup>88</sup>

Il film si conclude con la colonna sonora di Beth Gibbons, *Mysteries*, che attraverso la musica e le sue parole, concretizza l'evoluzione e il percorso del protagonista e quindi del regista stesso: "God knows how I adore life/ when the wind turns/ on the shores lies another day/ I cannot ask for more."<sup>89</sup> Palermo, città della morte, si volge alla fine del film nel suo opposto, città della vita, in cui il protagonista trova un senso e un "porto accogliente" al suo peregrinare, aprendosi all'amore. Ancora una volta emerge il carattere ossimorico della città, disvelato attraverso percorsi differenti, ma presente nella rappresentazione di Palermo, da Goethe in poi.

---

<sup>88</sup> Sulla lettura psicoanalitica del film si è consultato l'articolo di Andrea Marzi (Marzi, 2010)

<sup>89</sup> "Dio sa quanto amo la vita/quando si alza il vento/sulle spiagge si distende un altro giorno/ed io non posso chiedere di più." Beth Gibbons, *Mysteries*

### **3.7 LA PALERMO DI EMMA DANTE E IL NUOVO FAR WEST AL FEMMINILE: VIA CASTELLANA BANDIERA.**

La Palermo indagata da Emma Dante nel suo primo film del 2013 è uno scorcio di periferia urbana della città marittima, nei pressi del quartiere Vergine Maria, dove si trova la via Castellana Bandiera del titolo. In questo primo lungometraggio da regista e attrice, Emma Dante trasferisce sul grande schermo i personaggi e le tensioni che animano le sue *pièces* teatrali. L'autrice è infatti nota al pubblico e alla critica internazionale come regista teatrale e drammaturga di grande intensità, dal suo esordio con *mPalermu* nel 2001 al recente *Bestie di scena*, in cui ci presenta un'umanità ridotta all'essenziale, feroce nello sforzo per la sopravvivenza, interpretata da attori passati attraverso un rigido lavoro di allenamento, i cui i corpi portano impressi sulla loro carne i segni di una città che è più che mai metafora del mondo.

La regista palermitana sviluppa una poetica in cui il rapporto con la città è elemento fondamentale di investigazione continua, attraverso i gesti e il dialetto, che ha in sé una efficacia e una icasticità che è difficile ritrovare nella lingua nazionale, creando una sorta di *grammelot* locale in cui i personaggi esprimono il loro disagio esistenziale. È la stessa Emma Dante che testimonia il suo rapporto con la città nell'introduzione allo spettacolo che ha il titolo di *mPalermu*, il nome della città pronunciato appunto dagli abitanti nel loro dialetto:

Palermo. Se avesse un corpo lo userebbe per schivare. Che cosa? Tutto. Per non essere colpita, identificata. Il paradosso di un luogo che ha profumi, sapori, colori inconfondibili, ma sfugge a qualsiasi definizione. Ha voci lontane che provengono da strade dentro vicoli neri, canti, rumori, storie gridate da facce perdute, vacanti, facce sorprendenti di chi sorprendere non vorrebbe mai, ma il suo emblema, lo stemma sullo scudo è il silenzio. Di questo silenzio parliamo, di questa immobilità, da una distanza ravvicinata, familiare, aspettiamo che il silenzio omertoso si trasformi in una qualità, in un elemento distintivo del carattere di ognuno. Di interni e di esterni divisi da una soglia che è impossibile varcare. Di gesti che si formano perfettamente dentro la testa, ma non riescono a passare nei muscoli, nel sangue, come figli eternamente nutriti da madri sempre gravide e mai partoriti.

A Palermo non si compiono azioni, si mettono in scena cerimonie, non si fanno discorsi, si opera retoricamente citando, ammiccando, alludendo... è la città dello spreco e del superfluo, della decorazione magnifica messa come corona allo sfacelo (Dante, 2001: 1)

Questa visione della città viene trasferita all'interno dello spazio scenico, metonimia dello spazio urbano, in cui gli attori celebrano i loro rituali quotidiani. Al centro dell'indagine di questa prima *pièce* è una famiglia palermitana della piccola borghesia, che mette a nudo le proprie miserie esistenziali nella cerimonia routinaria della vestizione per affrontare l'ambiente esterno alla casa, ma il tentativo di lasciare lo spazio chiuso e aprirsi al "fuori" è un tentativo frustrato: i vari componenti della famiglia rimangono bloccati sulla soglia, quasi in preda ad un buñueliano *Angelo Sterminatore*; fuori dalla porta di casa, quasi osservata dal buco della serratura, c'è la città, estrema, feroce.



Durante la *pièce* i cinque attori, sul palcoscenico/prigione, con frenesia si infilano pantaloni troppo corti e giacchette striminzite, si girano il vestito indossato per il lato rovescio, si mettono scarpe scomode o non ben abbinate con l'abito che indossano, si cimentano in un inconcludente rito di preparazione verso l'esterno della casa, forse per recarsi al mare o per andare a trovare qualche parente, facendo di tutto per essere "a posto", eleganti e in ordine:

Ma i cinque personaggi - tutti membri della famiglia Carollo - non mettono in scena soltanto un rito, bensì povertà e frustrazioni, sogni mai realizzati e illusioni che aiutano a sopravvivere. Emma Dante offre sul palcoscenico la materializzazione di una metafora: una famiglia che è immagine di una città, di consuetudini che risalgono a un passato indefinito e remoto, della lenta e quasi invisibile agonia della nostra società. Una rappresentazione a tutto tondo delle nevrosi contemporanee, di



una società rappresentata tra miseria, abbondanza e spreco. Questo Teatro dell'impossibile, che fa di Palermo una sorta di rappresentazione simbolica dell'anima del mondo, incessantemente indaffarata e incessantemente morente - dice la regista - è la nostra commedia. (Dante, 2001: 1)

*MPalermu* è la prima parte di una trilogia che comprende *Carnezzeria* e *Vita mia*, il cui tema è sempre quello di un nucleo familiare all'interno di una città ostile. La famiglia di *Carnezzeria* (del 2002) vive in un ambiente di degrado e miseria, soprattutto morale: la protagonista è Nina; Andrea Camilleri descrive così il personaggio nella prefazione al testo:

Nina è una scimunita. Non sa niente, è una reclusa. Per tutta la vita ha abitato in una casa con porte e finestre sbarrate, in una famiglia incestuosa, che tramanda, da padre in figlio, lo stupro e la violenza. Nina è un'idiota e come tutti gli idioti è più vicina a Dio di chiunque altro. Accetta infatti la sua sofferenza e ama incondizionatamente i suoi carnefici, che dopo averla messa incinta cercano di disfarsene come una cosa inutile. (Camilleri in Dante, 2002: 1)

Sulla scena vi sono infatti i tre fratelli carnefici e la sorella Nina, vestita di bianco, con una protuberanza sul ventre che indica la conseguenza di una relazione incestuosa che la famiglia vuole nascondere con un matrimonio riparatore. Un interno palermitano di degrado materiale e morale, che la regista indaga e sviscera senza orpelli scenici ed edulcorazioni, mostrando, pur dentro la finzione teatrale, uno spaccato di vita fatto di soprusi e violenze sui più deboli, all'interno di una famiglia che dovrebbe invece proteggerli:

“Carnezzeria” è la storia di una di queste famiglie di carne da macello, con i suoi legami morbosi, con le sue fughe isteriche e paralizzanti, con la sua aria ristagnata di odore di fumo. Il clima è di festa, apparentemente gioioso, ma con un pericolo imminente: bellezza e perdita sono tutt'uno. Dentro un palcoscenico a forma di immaginetta sacra entrano tre fratelli e una sorella. Ognuno di loro è un personaggio che nella movenza delle ciglia, nella postura del corpo, nel ritmo della voce possiede in sé tutta la bestia che lo ha partorito. (Dante, 2002: 2)



In *Vita mia*, del 2004, che chiude la trilogia, si assiste alla rappresentazione della morte di un figlio, in cui la *mater dolorosa*, una donna vestita di nero, con il suo dialetto arcaico, mette in scena l'amore viscerale nei confronti dei figli, che chiama continuamente con epiteti che lo denotano, come *vita mia* e *sangu miu*, appunto, in cui il suono del dialetto diviene quasi un mantra per esorcizzare la morte, che inevitabile arriva, portandosi via il figlio più piccolo. Spettacolo pieno di *pathos* in cui la regista giunge all'apice del dolore, nel tentativo di una catarsi che non avrà luogo, in una ricerca incessante di vita espressa nei gesti compulsi degli attori, che non si arrendono all'immobilità della fine.

Vita mia, sangue mio. Così in Sicilia le madri chiamano i propri figli. Il possesso e il dono non si distinguono. Così come il passato e il futuro sembrano coesistere in un tempo e in uno spazio svincolato dalla realtà. Possedere una vita è anche sapere di perderla. L'attesa della "fine" è, nello spettacolo di Emma Dante, un disperato attaccamento al passato, uno spasmodico ultimo respiro, un meraviglioso inno alla vita. (Fantauzzi, 2006: 1)



La messa in scena di una fenomenologia della famiglia siciliana nella trilogia di Emma Dante è radicata in uno spazio che non concede la possibilità di una catarsi. Nella scena, personaggio assente, ma vivo, è la città, con il suo dialetto fendente che arriva allo spettatore come una stiletta.

A Palermo è ispirato anche il dramma *Mishelle di Sant'Oliva*, del 2006, la storia di una solitudine in un interno palermitano: padre e figlio vivono in una stasi esistenziale che è generata dall'abbandono della madre, lasciando i due a convivere con la sua assenza. Sant'Oliva è una piazza di Palermo in cui è presente la prostituzione omosessuale, e il figlio, travestito quasi per assumere attraverso l'omosessualità l'identità della madre perduta e per compensarne l'assenza, vive la sua condizione di solitudine con rassegnazione. Anche qui il dialetto è veicolo di grande intensità, che gli attori trasmettono ad un pubblico sempre più annichilito di fronte alla solitudine dei personaggi e ai loro rituali per contrastarla.



La bravura della Dante non sta tanto nella costruzione dei dialoghi fra i due personaggi quanto nel saper smontare, con sapienza e freddezza, la variabile tempo. “I ricordi – dice lei stessa – aleggiavano nell’aria come foglie d’autunno portate via dal vento”. Il tempo sembra non esistere più. Padre e figlio si muovono sulla scena come se fossero rinchiusi all’interno di un’ampolla di vetro che possiamo osservare da una certa distanza ma, che certo, non possiamo distruggere o intaccare. È proprio in questo deficit risiede la potenza drammaturgia dello spettacolo. Chi osserva l’azione è destinato ad occupare un ruolo passivo. Semplice osservatore e, forse, complice delle disgrazie altrui. I due protagonisti, nella loro immobilità fatalistica, sembrano, invece, molto più consapevoli e coraggiosi del pubblico presente. La loro forza sta nel sublimare la stasi senza poterla o volerla cambiare. Bravissimi gli attori. Giorgio Li Bassi (il padre) e la giovane rivelazione Francesco Guida (il figlio) già maschere di per loro: un grasso travestito e un vecchio barbone. (Signa, 2006: 1)

Sempre nel 2006 Emma Dante mette in scena la *pièce* *Cani di Bancata*, che affronta esplicitamente il tema della mafia come elemento endogeno di una realtà sociale già fortemente compromessa. Queste le parole della regista nella presentazione del suo spettacolo:

La mafia è una femmina-cagna che mostra i denti prima di aprire le cosce. È a capo di un branco di figli che, scodinzolanti, si mettono in fila per baciarla. Il suo bacio è l’onore. La cagna dà ai figli il permesso di entrare: “Nel nome del Padre, del Figlio, della Madre e dello Spirito Santo”. Bastona il figlio più giovane e gli mette un vestito imbrattato di sangue. Il mafioso risorge e riceve dalla Madre la benedizione. I fratelli

lo abbracciano e comandano il giuramento: “Entro col sangue ed uscirò col sangue”. Il patto si stringe.

Così rielaboro il rito di affiliazione di un uomo che giurando davanti a Dio si consegna alla mafia per sempre. Questo rito antico è il folclore, è la mafia da cartolina di un “agriturismo” nelle campagne di Corleone dove si mangia ricotta e cicoria e si recitano le preghiere con radio-Maria.

Ma il folclore è una tavola imbandita che serve a nascondere l’orrore. Dietro la quale, fuori dagli occhi, avviene ciò che non si può dire, che non entra neanche nelle cronache. La mafia è il trionfo della menzogna, è il rovescio che diventa verso, il sotto che viene a galla, il basso che si fa alto, il delitto che si trasforma in regola.

Una cosca, una nassa, un partito, una società, una fratellanza: una Famiglia.

Si può finire in questo recinto per nascita, per paura, o per amore. Chi entra contrae un vincolo eterno. I legami diventano indissolubili, i patti infrangibili. Non ci si può sottrarre, non si torna indietro. È un’appartenenza selvaggia, di mandria. Chi esce dalla mandria muore.

In Sicilia abita un popolo che parla un gergo segreto, accompagnato da ammiccamenti, da gesti con le mani, la testa, gli occhi, le spalle, la pancia, i piedi. Un popolo capace di fare tutto un discorso senza mai aprire bocca. (Dante, 2006: 1)



La Mafia di Emma Dante è una *mamma santissima* che distribuisce ai suoi figli pane e vino, carne e sangue dei propri simili, in un’ultima cena blasfema che suggella la fedeltà dei suoi componenti. Una materializzazione bizzarra del fenomeno mafioso su cui la regista non smette di interrogarsi, continuando la sua analisi scenica e teorica sulla



mafiosità primigenia, legata alla sua terra, la Sicilia, ma destinata ad espandersi come un cancro nella logica del potere in ogni latitudine:



Questo popolo ha un atteggiamento mafioso che non ha niente a che vedere con la mafia. Faccio un esempio: sto percorrendo in auto una stradina a senso unico e di fronte a me arriva un'auto contromano. Mi fermo, ho fretta e suono il clacson. Aspetto che il conducente indietreggi e, nonostante il mio coraggio, basta un suo sguardo accompagnato da un cenno con la testa per farmi capire che mi conviene fare retromarcia. Non penso che il conducente di quell'auto sia mafioso, anche se lo è il suo atteggiamento. È più facile incontrarlo in un'auto blu nel centro di Roma, il mafioso contemporaneo, nel giusto senso di marcia. (Dante, 2006: 1)

La riflessione lucida della regista ha riscontro nella rappresentazione di una città permeata da un disagio quasi cosmico, in cui conflitti ancestrali si fondono con conflitti storico-sociali, di cui la mafia è l'elemento irrisolto che avvolge ogni aspetto del quotidiano, divenendo un marchio indelebile che la connota come "città ostile" a tutto tondo.

Dell'atteggiamento mafioso diffuso in città, di un *modus-vivendi* che tende a ricreare le regole in maniera arbitraria parla il film *Via Castellana Bandiera*, del 2013, in cui un conflitto legato alla precedenza, in una strada a doppia percorrenza, scatena

reazioni che trascendono il “qui e ora”, per elevarsi a paradigma universale di una sfida titanica, che mette le protagoniste di fronte ai loro limiti, oltre che di fronte ai limiti dello spazio urbano in cui si trovano. Il film è preceduto da un omonimo romanzo, pubblicato nel 2008, che riprende i temi cari alla regista, che continua la sua osservazione e investigazione dei meccanismi contorti della famiglia e della *palermitanità*.

*Via Castellana Bandiera* è un vicolo in discesa fangoso e senza via d'uscita, su cui si addossano case con gli infissi d'alluminio abusive e mai completate. Ci vivono famiglie al di là della soglia dell'umano e delle regole civili al punto che ognuno sceglie il SUO numero sulla porta di casa. Uomini e donne accomunati da vincoli di sangue, dall'esistenza senza sbocco come il vicolo, e ideale terreno di coltura della mafia. Come la famiglia Calafiore, i cui componenti si nutrono dell'odio reciproco, succubi e pronti ad obbedire alla legge del più forte, quella di Saro, capofamiglia e boss di quartiere, più per assuefazione e incapacità ad assumersi le proprie responsabilità che per convinzione. (Cavaliere, 2013: 2)

La storia racconta quindi uno spaccato di vita in un quotidiano paradossale ma perfettamente verosimile nel contesto della città, di una famiglia palermitana della periferia, con i consueti problemi di sopravvivenza e le proprie miserie, che si imbatte, nella strada che dà il titolo al film, in una coppia di fidanzate, giunte a Palermo per assistere al matrimonio di un amico. I due gruppi in macchina stanno percorrendo la via Castellana Bandiera nei due sensi di marcia, ed è quando arriva il momento di dare o ricevere la precedenza, che si scatena la guerra. “A Palermo hanno tutti ragione e tutti torto”, dice uno dei personaggi del film, quando la protagonista Rosa, interpretata dalla stessa Emma Dante, afferma che la precedenza spetterebbe a lei. La frase riprende una verità banale, ma sempre attuale nella Sicilia che ha dato i natali a Pirandello, che sulla relatività dei punti di vista ci ha lasciato testi memorabili.

Il vicolo in cui si scontrano le due macchine guidate dalle due donne diventa il palcoscenico in cui si svolgono le pantomime dell'umanità squallida che vi ruota intorno, che si urla addosso con i suoni gutturali di un dialetto sempre più lingua ancestrale e l'aggressività quasi animale che sembra sempre sul punto di sfociare in tragedia: “Ogni cosa a Palermo è estrema. Grottesca.” (Dante, 2008: 19), ribadisce infatti la regista nella sceneggiatura.

Il film della Dante, come molte opere narrative o cinematografiche su Palermo, è ambientato in momento dell'anno che rende la città ancora più respingente, l'estate torrida sferzata dallo scirocco, che arroventa l'abitacolo delle macchine e l'ambiente circostante:

L'aria è secca e il vento alza qua e là piccoli cirri di polvere. (...) Nelle giornate di scirocco a Palermo c'è l'inferno. (...) Gli alberi si spezzano, volano cose dai tetti, i cristiani vuciano invece di parlare e i cani randagi, più aggressivi del solito, inseguono selvaggiamente tutto ciò che si muove" (Dante, 2008: 120)

Le protagoniste di questo insolito duello in una giornata di caldo rovente a Palermo vengono presentate attentamente nel libro-sceneggiatura da cui sarà tratto il film: Rosa, alla guida della sua Multipla, è una ragazza di Palermo che è andata a Milano per scappare da un contesto familiare oppressivo, dove i genitori non accettavano la sua omosessualità, e ha un passato di isolamento e violenze. Si trova inoltre in un momento cruciale della sua vita, sta per porre fine alla relazione con Clara, la sua ragazza che l'ha accompagnata nella "città che odia", e non riesce a superare la sua rigidità, la sua paura d'amare. Tutto questo traspare nella durezza della protagonista, nelle sue mascelle serrate. Emma Dante spiega ancora nel libro i motivi reconditi di questa durezza, che nel film si evincono dai primi piani intensi dell'attrice/regista:

Rosa si ritrae: stringe i denti di porcellana e frena la sua anima inquieta che da anni vuole uscire da quel corpo sbagliato. Non ce la fa a rimettersi in pericolo: rifiuta la ribellione e si nasconde dietro a una vita comune, mostrando volentieri il suo portamento di persona perbene. Fu quasi uno scandalo per lei la sua omosessualità, un trauma per la famiglia. Mai dimenticherà il pomeriggio in cui suo padre la cacciò di casa, sbattendole la porta in faccia. Non sapeva dove andare. Era ancora 'na picciridda. (Dante, 2008: 21)

Samira invece, l'altra donna che è al volante della Fiat-Punto rossa, ha una storia di dolore ed emarginazione. Viene dall'Albania ed è la suocera di Rosario Calafiore, "palermitano verace", che aveva sposato la figlia, giunta insieme a lei, e poi morta per un carcinoma:

Trascorsi quasi sedici anni di clandestinità, nella testa di Samira si è frantumato il mosaico della storia. Ricorda a tratti. In maniera discontinua. Facendo spesso un po' di confusione. Con un'identità scheggiata, si è imbambolata nel presente. Milioni di tasselli si sono persi nella sua memoria e senza la completezza di quell'orrore le



sembra di non essere mai esistita. È magrissima. Muta. Mangiata dal dolore. Solchi profondi le segnano il viso e nei suoi occhi neri c'è qualcosa che incute timore: Samira aspetta di morire. (Dante, 2008: 13)



Sono quindi due donne “al limite” delle loro esistenze e la loro sfida è quella di portarle alle estreme conseguenze, non avendo né l’una né l’altra nulla da perdere. L’intensità di questa ostinazione, che nel film è rappresentata da campi e controcampi sugli sguardi scintillanti delle protagoniste, quasi come in un *far west*, è chiarita ancora nella sceneggiatura:

Samira spegne il motore. Rosa risponde automaticamente con lo stesso gesto. Per un attimo infinito nessuno si muove. Le donne si fissano come due galline, con il collo teso e la testa leggermente spostata in avanti. Pronte a scattare, tendono le orecchie. Il silenzio dilata il tempo della sospensione. Entrambi gli equipaggi guardano rispettivamente il conducente con profonda stima e senso dell’onore. Anche se resterà segreto per loro il motivo della sfida: Rosa e Samira dichiarano guerra alla loro sottomissione. (Dante, 2008: 29)

Entrambe hanno un dolore, un conflitto irrisolto con la città e con il materno: Rosa non riesce più a recuperare il rapporto con la madre e con la sua città, Samira vive il dolore del suo materno frustrato per la perdita della figlia e anche lei odia la città che l’ha accolta. Ancora una volta, nella visione femminile delle sue artiste, la

città di Palermo è madre e al tempo stesso matrigna. Ma la sfida per imporre il proprio potere e il proprio spazio sulla strada travalica i confini della città per divenire una sfida esistenziale, dove le due donne, per motivi diversi, cercano di fare i conti con il proprio dolore. La strada, di solito regno incontrastato degli uomini che controllano il territorio con i loro traffici e “intrallazzi”, è avvezza a questi scontri, e di lì a qualche ora si attiva la solita scommessa in denaro su chi vince.

Rosa diventa pedina di un gioco che non le appartiene e non controlla. Nonostante la sua durezza e la convinzione di poter reggere una situazione di sfida in un contesto urbano di cui si fregiava di conoscere i meccanismi e di poterli gestire, arriva al limite ed è tentata di desistere. Come chiarisce ancora la regista in un'intervista per la presentazione del film: “Incapace di fare di sé stessa campo di battaglia, Rosa rivolge la sua aggressività in quel duello, a chi molla per prima, nel quale gli uomini sono maestri eccellenti.” (Cavaliere, 2013: 2) Ma nel corso del film ne percepisce la vacuità, incominciando a provare empatia per la sua antagonista, di cui comprende e condivide la stanchezza esistenziale. Samira non ha intenzione di mollare, perché ha deciso “di rientrare nella terra prima di cominciare a puzzare” (Dante, 2008: 114), raggiungendo la figlia Thana, la cui morte non è mai riuscita ad elaborare. Rosa, alla fine, specchiandosi nel volto mostruoso di Samira, ormai rigida “come una statua di tufo sgretolata dal tempo e macchiata dal sole”, ma “con lo sguardo di potenza che ha soltanto chi è riuscito ad osare” (Dante, 2008: 122), riuscirà ad accettare la sua fragilità e la paura che l’attanaglia e le impedisce di amare Clara, imparando finalmente anche lei ad osare e a lasciarsi andare a questo sentimento. Samira invece si lancerà con la Punto in strada, mettendo in atto la determinazione di morire e lasciando esterrefatti gli abitanti, che non si aspettavano questo epilogo.

La protagonista alla fine vedrà la strada con altri occhi ed anche lo spettatore, attraverso la soggettiva del personaggio, si accorge della reale grandezza della via, sufficientemente larga da permettere a due automobili di passare senza ostacoli nel doppio senso di marcia. Sta qui forse la metafora del film e il messaggio che l'autrice/regista vuole trasmettere agli spettatori: i limiti che percepiamo all'esterno da noi sono anche frutto di ostacoli interiori che ci impediscono di osservare lo spazio esterno nella sua realtà più vera e che basta cambiare la prospettiva, avere il coraggio di compiere un viaggio interiore, per allargare la visuale e vedere il superamento di

questi ostacoli. La strada teatro della contesa, di un duello sotto la cappa dello scirocco che non accenna a diminuire, si allarga finalmente al punto da contenere tutti, al suono della canzone dei fratelli Mancuso, colonna sonora finale di un film senza musica: “Com’è sula la strata, scura scura/ cu l’avìa di partiri partiu/ e cu avia di chianciri chianceu/ e cu avia di moriri mureu.”<sup>90</sup>



Ancora una volta, per Emma Dante, Palermo è “un ventre che cova” (Porcheddu, 2010: 69), rimanendo sospesa “tra realismo e allucinazione, tra il dato protocollare e l’allusività del simbolo. (...) La città espressionistica, sozza, dannata a un abusivismo dell’anima prima che dei luoghi.” (Ferlita, 2013: 121) Ma è anche la città da cui, forse, ci si può redimere, se si riesce ad andare fino in fondo e a cogliere l’essenziale che, a volte, si cela dietro alle sue grottesche pantomime.

---

<sup>90</sup> “Come è sola la strada, scura scura/ chi doveva partire è partito/chi doveva piangere ha pianto/ chi doveva morire, è morto.” I musicisti siciliani, che hanno composto il testo e la musica del film, hanno vinto il premio *Soundtrack Stars* alla migliore colonna sonora.

## **CONCLUSIONE**

Indagare l'anima, o le diverse anime, di una città attraverso la sua rappresentazione letteraria e cinematografica è un'impresa non facile, perché differenti sono i punti di vista da cui si osserva lo spazio urbano, che viene percepito in maniera parziale e frammentato, con delle variabili che mutano a seconda dello sguardo dell'autore e del lettore (o spettatore). Nel caso specifico di Palermo, oggetto della mia analisi, si tratta di una città che rientra all'interno di un contesto geografico che per secoli è stato oggetto di mitizzazioni e stereotipizzazioni, la Sicilia, e non sempre è stato possibile scindere la sua osservazione e analisi dal resto dell'isola, all'interno della quale la città viene inevitabilmente inglobata e assorbita. Palermo è infatti la prima tappa, spesso frettolosa, di un *tour* che prevede l'esplorazione delle vestigia greche e romane presenti nell'isola, anche se, il più delle volte, si impone ai viaggiatori come elemento di rottura rispetto all'idea preconcepita che essi vagheggiano sulla Sicilia come culla della cultura classica, i cui simboli sono i templi di origine dorica presenti ad Agrigento, Segesta e Selinunte, il teatro greco di Siracusa, il teatro greco-romano di Taormina, luoghi ancora oggi meta di turisti stranieri e locali che ammirano i resti della civiltà greco-romana.

Palermo, invece, fin dal *Viaggio in Sicilia* di Goethe, viene percepita come un luogo di caos che turba l'armonia ellenica agognata dai viaggiatori del '700. Goethe ne ricerca comunque il *locus amoenus*, sotto la guida dell'Odissea omerica, la cui copia l'accompagna per tutto il viaggio in Sicilia, sulle tracce del giardino di Alcino, e si illude di trovarlo nelle ville e nei giardini della città, rigogliosi di piante. Ma viene turbato dalla ingombrante presenza barocca caratteristica della città, dalle statue e gli affreschi di villa Palagonia a Bagheria, dalle fontane dei Quattro Canti, da una ridondanza estetica che stride con l'armonia neoclassica, ma dalla quale lo scrittore è attratto, suo malgrado, con un sentimento contraddittorio. Come afferma René Michéa, curatore di un'edizione del *Viaggio in Italia*, Goethe finisce con il ricercare, in fondo, questo "bagno nell'irrazionale"; egli si pone infatti la seguente domanda: "Come si spiega che per un'intera giornata l'autore di *Ifigenia* abbia confrontato imperturbabilmente il suo classicismo con questo museo di teratologia?" (Michéa, 1945: 349) Michéa si riferisce alle pagine del diario dedicate alla Villa Palagonia, tripudio del barocco siciliano, su cui lo scrittore tedesco si sofferma largamente, criticandone le decorazioni e le statue dalle forme "bizzarre". Palermo viene percepita da Goethe come luogo di dissonanze, con la sua religiosità primigenia e il fatalismo

degli abitanti, con le sue contraddizioni, la sua sporcizia nelle strade, il mistero di personaggi come il conte di Cagliostro o il principe di Palagonia, che vengono elaborati dalla sua fantasia quasi come figure letterarie, a cui l'autore infonde la sua energia preromantica. Testimone del suo tempo, Goethe pare ritrovare a Palermo le suggestioni di quello *Sturm und Drang* che coesistono, ossimoricamente, con la ricerca di un'armonia ideale, tipica del Neoclassicismo. Palermo evidenzia dunque, sin dalle prime testimonianze, quella idea di ossimoro vivente che lo scrittore siciliano Bufalino estende a tutta l'isola<sup>91</sup>, ma che si acuisce ancor più nella percezione della città, che, oltre ad essere capitale dell'isola, è “anche una specie di grandiosa esasperazione della stessa.” (Alajmo, 2005: 4)

La città vista “da fuori”, in differenti periodi cronologici, sorprende i viaggiatori stranieri per le sue peculiarità. Maupassant, che effettua il suo viaggio alla fine del XIX secolo, vede Palermo non tanto come rivelazione della Grecia e della cultura classica, ma come anticamera dell'Africa, tappa di un viaggio nel Mediterraneo che l'avrebbe portato alla volta di Algeri, dal porto di Siracusa, dopo un viaggio in Sicilia in cui l'autore ha modo di apprezzare e registrare le bellezze naturalistiche e architettoniche con sguardo oggettivo, ma in cui resta turbato dalle contraddizioni dell'isola, soprattutto da quelle che egli chiama “autentico reame di Satana” (Maupassant, 1998: 89), le miniere di zolfo in cui i bambini vengono sfruttati e costretti a un lavoro infernale. A Palermo lo sorprendono le bellezze architettoniche della Cappella Palatina e del Duomo di Monreale, osservando le quali rinviene la presenza di uno stile originale, lo “stile siciliano”, frutto del coacervo di culture che hanno animato l'isola e la città, che egli definisce “uno strano e divino museo di architettura.” (Maupassant, 1998: 21) Ma rimane anche colpito dai misteri della città sotterranea, quando riflette sulle leggende dei briganti, sul culto dei morti, da cui viene turbato quando visita le catacombe dei Cappuccini, che saranno un simbolo della città nella letteratura e nella cinematografia posteriore. Anche lo scrittore francese coglie nel suo viaggio in Sicilia l'elemento ossimorico che la contraddistingue e di cui la città di Palermo rappresenta la massima espressione.

---

<sup>91</sup> “Ogni siciliano è, di fatti, una irripetibile ambiguità psicologia e morale: Così come l'isola tutta è una mischia di lutto e di luce. Dove è più nero il lutto, ivi è più flagrante la luce...” (Bufalino, 1990: 19)

Anche Durrell, negli anni '70 del secolo scorso, viaggia in Sicilia alla ricerca della Mediterraneità, sulle tracce dei luoghi descritti dalle lettere di un'amica scomparsa e innamorata dell'isola, il cui epistolario egli brucerà alla fine del suo *tour*, come finale catartico di un viaggio concepito soprattutto come percorso interiore. Durrell rimane colpito dalla città di Palermo in quanto elemento di rottura di un dialogo con la greicità che l'autore ricerca durante tutto il viaggio in Sicilia, scontrandosi con una modernità che "spoglia del loro diritto alla vita" (Durrell, 1977: 118) gli oggetti della cultura classica esposti al museo archeologico. Il suo sguardo sulla città rappresenta un cambiamento di prospettiva nella sua ricerca di una greicità mitizzata, ritrovandosi a constatare la modernità e la complessità di un luogo in cui coesistono stratificazioni di culture antitetiche e dove egli prende coscienza di un nuovo aspetto dell'isola, non solo sede della solarità mediterranea e dell'armonia classica, ma anche luogo di oscurità: ritorna ancora l'ossimoro di Bufalino sulla Sicilia, "la luce e il lutto"; Durrell chiama infatti Palermo, "città dei morti", in una lirica composta come introduzione al capitolo del suo diario dedicato al capoluogo dell'isola.

Tra le immagini della città letteraria, che incomincia a mostrare una fisionomia più spiccata nella produzione narrativa della seconda metà del XX secolo, si è indagata quella ricreata storicamente da due autori contemporanei, Andrea Camilleri e Dacia Maraini, che hanno raccontato la storia di due straordinarie figure femminili dei secoli XVII e XVIII, in una Palermo che è coprotagonista della narrazione, plausibilmente ricostruita nell'ambientazione storica, una città in cui "tutto si vende per denaro, comprese le vite e i beni del povero, le proprietà del Re e persino la Giustizia" (Camilleri, 2013: 46), come scrive Camilleri nel romanzo analizzato, *La rivoluzione della luna*, ambientato nel 1676. Nel romanzo della Maraini *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, dedicato ad una sua antenata siciliana, ci viene presentata invece la Palermo del '700, in cui si incominciano a intravedere i fermenti di cambiamento e di emancipazione dall'oscurantismo secentesco, anche se essi attecchiscono con difficoltà nel contesto storico della Palermo del tempo, in cui si assiste ancora alle scene di esecuzione dei condannati a morte nella Piazza Marina, teatro di autodafé nei processi per stregoneria del tribunale dell'Inquisizione. Il procedimento letterario di ricostruzione storica della città portato avanti dagli autori risulta altresì interessante in quanto sono rare le testimonianze letterarie della Palermo del passato, come sottolinea

Sciascia nel suo scritto *Palermo felicissima*: “Non uno scrittore che abbia saputo ascoltare il cuore di questa città.” (Sciascia, 1998: 308) Sciascia si riferisce più precisamente alla rappresentazione storica della città in un momento cruciale, quello dei primi anni del ‘900 precedenti lo scempio della Seconda Guerra Mondiale, dopo la quale cambia radicalmente l’immagine della città, a causa dei bombardamenti che radono al suolo buona parte del centro storico e le cui macerie sono visibili ancora oggi, per l’incuria di una classe politica poco sensibile al recupero urbanistico di una delle zone più importanti della città, avviato fortunatamente in tempi recenti. Il ruolo della letteratura nella conoscenza di uno spazio urbano è infatti fondamentale per elaborarne la fisionomia e individuarne le stratificazioni storiche che arricchiscono la sua identità.

Nel definire ancora la poliedricità della città si è cercato di analizzare un aspetto importante della sua rappresentazione, quella del ritorno letterario al luogo della propria infanzia. La città ritrovata attraverso la memoria viene ridisegnata dalle corde affettive di chi intraprende un viaggio interiore nel tempo e nello spazio, alla ricerca delle proprie radici. Questa rappresentazione memoriale è stata analizzata attraverso le opere di tre scrittrici di origini siciliane, che hanno indagato la città del loro passato, reale o immaginato. Elsa Morante ambienta il suo primo romanzo, *Menzogna e sortilegio*, in una città meridionale, nominata solo con la lettera P., in cui sono riconoscibili tratti della città di Palermo trasfigurati attraverso il ricordo<sup>92</sup> e mescolati con elementi della città di Roma, in cui la scrittrice abitò per tutta la sua vita. Ma il recupero memoriale di Palermo è strettamente legato ad eventi autobiografici della scrittrice, il cui vero padre, Francesco Lo Monaco, era originario della città siciliana, morto suicida all’epoca della composizione del romanzo. La Palermo della Morante, sebbene non esplicitamente nominata, è una città “tetra, calcinosa e barocca”, come la definisce Calvino nell’analisi al romanzo, e viene delineata in quei tratti di “oscurità” e “disarmonia”, acuiti dalle marcate differenze sociali presenti al suo interno, con cui Palermo è raffigurata anche in altre opere della contemporaneità.

---

<sup>92</sup> L’autrice visitò la città nel 1937, undici anni prima della stesura del romanzo



La città “ritrovata” da Dacia Maraini e Simonetta Agnello Hornby, nei loro romanzi autobiografici è invece quella della Palermo degli anni '50 e '60 del Novecento, città in trasformazione dal punto di vista urbanistico e sociologico, in cui si afferma il potere illegale della mafia che cambia la sua fisionomia con le costruzioni del cosiddetto “sacco di Palermo”, in cui vengono abbattuti edifici storici per lasciare spazio ai palazzoni di cemento costruiti con gli affari illeciti degli appalti e che stravolgono la bellezza elegante della città liberty. Ma oltre al rammarico per la distruzione della Palermo del passato, è presente in entrambe la nostalgia di un tempo perduto, in cui l'immagine della città delle origini, percepita nella sua struggente bellezza, affiora insieme alla loro identità ricomposta nel presente di adulte.

Nella prospettiva delle scrittrici siciliane, la rappresentazione della città assume sempre più i contorni di terra madre con cui si ha un rapporto viscerale, nonostante le contraddizioni e le disarmonie rilevate nel suo spazio urbano. È il punto di vista che ritroviamo, ad esempio, in un'altra scrittrice palermitana, Giuseppina Torregrossa, che nella sua produzione letteraria indaga la città di Palermo in differenti epoche storiche, mettendo in risalto la funzione quasi “materna” che la città assolve nei confronti di tutti i suoi abitanti e disegnando la fisionomia di una città multietnica che accoglie tutti coloro che in essa cercano rifugio. Del resto, la connotazione di città dell'accoglienza Palermo la conserva fin dal significato del suo nome, *Panormos*, *Tutto porto*, che Wenders nel film sulla città arricchisce con la traduzione di *Madre di tutti i porti*. Tale connotazione infonde alla città una dimensione antropomorfa, di città corpo con cui interagire, soggetta, fisicamente, alle intemperie e alle trasformazioni del tempo.

Un aspetto antitetico alla dimensione di città-madre è quella di Palermo come città ostile, che abbiamo analizzato nella rappresentazione letteraria e cinematografica di diversi autori contemporanei. I tratti di ostilità presenti nella sua raffigurazione sono, in generale, strettamente legati alla connotazione di città di mafia, che Palermo si è ritrovata ad incarnare a causa delle trasformazioni storico-sociologiche rilevabili a partire dalla seconda metà del XX secolo. L'intensificarsi del fenomeno mafioso, l'illegalità diffusa e connivente con le istituzioni, le stragi di mafia, hanno contribuito infatti ad esasperare tale aspetto, che il cinema e la televisione, in particolare, hanno

alimentato con i numerosi film e *fiction* sull'argomento. Nei romanzi analizzati la connotazione di ostilità è dovuta anche a caratteristiche intrinseche della città, acuite dallo sguardo del narratore che in essa proietta un disagio interiore che arriva ad assumere dimensioni cosmiche, come nei romanzi di Giorgio Vasta. Le disuguaglianze sociali e culturali, che fanno di Palermo una città più simile a un modello terzomondista che europeo, hanno ispirato la rappresentazione letteraria di Calaciura e Alajmo, intenti ad indagare l'anima proletaria della città, nelle cui periferie e zone degradate, individui al limite dell'umano vanno avanti in preda ai propri bisogni primari, immersi in un degrado materiale e morale da cui, forse, è possibile riscattarsi solo con la fuga.

L'esplorazione di tali luoghi di degrado è oggetto, inoltre, della poetica cinematografica di Ciprì e Maresco, che nei cortometraggi e nei lungometraggi analizzati ci mostrano una Palermo grottesca e post apocalittica, in cui i protagonisti si aggirano con i loro corpi disfatti, osceni, quasi ferini, testimoni di una dissoluzione esistenziale che assume dimensioni cosmiche e di cui la città diviene ancora una volta metafora.

L'anima della città, la *palermitanità*, indagata con occhi spesso impietosi, è presente senzaedulcorazioni nelle opere di Emma Dante, che nella sua drammaturgia e nell'esordio cinematografico ci mostra ancora una Palermo al limite, i cui abitanti si aggirano con le loro pantomime esistenziali senza vie d'uscita, con una disperazione di fondo che diviene denuncia dei mali endemici della città e delle sue contraddizioni e disuguaglianze.

Un discorso a parte merita la rappresentazione cinematografica della città ad opera di un regista straniero, Wim Wenders, che nel suo sguardo rivolto a Palermo riprende il punto di vista esterno del viaggiatore nordeuropeo, in cerca di un luogo vergine ed esotico dove espletare la propria ricerca esistenziale e dare risposte all'ansia di un senso della vita che nelle metropoli del nord ha smarrito la sua essenza. Wenders osserva la città alla luce della metafora generata dalla visione del *Trionfo della morte*,

affresco di un anonimo palermitano del XV secolo, che rivela, più di ogni altro simbolo, l'anima della città, sempre più luogo di ossimori, in cui la morte si manifesta per affermare con più forza la presenza della vita.

Nelle visioni letterarie e cinematografiche la città mostra dunque la sua poliedricità, anche se fra tutte pare prevalere quella stereotipata di capitale della mafia, rafforzata da kolossal come *Il Padrino* di Coppola, che a Palermo ambienta la disfatta della famiglia Corleone, consumata proprio tra le scalinate del Teatro Massimo, altro luogo simbolo della città.

La tradizione di un giallo nato a Palermo ce la mostra invece come personaggio della storia a tutti gli effetti, prescindendo dallo stereotipo mafioso, per inserire la città all'interno di un contesto ordinario, in cui il detective indaga come un segugio nelle sue strade e nei suoi vicoli, per rinvenire il colpevole di misteriosi delitti. Come simbolo del genere si sono presi in esame i romanzi di Santo Piazzese, uno dei primi ad inserire Palermo come ambientazione di un giallo contemporaneo, in cui la mafia risulta assente, o, in alcuni casi, irrilevante nell'indagine svolta.

Molti sono comunque gli interrogativi che sono sorti in corso d'opera, gli argomenti che sarebbe stato interessante sviluppare e che per limiti di tempo e di spazio sono rimasti aperti. Tra questi, per esempio, un'analisi focalizzata su una prospettiva di genere, individuando le differenze di sguardo nella percezione della "sicilitudine" e dell'anima della città ad opera delle scrittrici siciliane, ancora non abbastanza studiate e valorizzate. O la creazione di una mappa letteraria e cinematografica di Palermo, come guida per la comprensione della città, che tenti di ricostruire le sue trasformazioni in maniera più sistematica, guidando l'eventuale visitatore verso una sua conoscenza più approfondita. Non si sono inseriti, ad esempio, i contributi documentari, fotografici e pittorici, che avrebbero contribuito ad arricchire l'immagine polimorfa della città. In ogni caso le ricerche e il lavoro svolto rappresentano uno stimolo per il futuro e per quello che mi piace pensare come a un *work in progress* da continuare, ampliando l'analisi delle varie rappresentazioni e definendo l'identità di una città di per sé sfaccettata e difficile, che non smette di affascinare e incuriosire sia i viaggiatori provenienti da ogni parte del mondo sia chi la vive nel quotidiano, con le sue contraddizioni, le potenzialità e la bellezza.

## BIBLIOGRAFIA

AGAZZI, E. (1996): *Il Prisma di Goethe, letteratura di viaggio e scienza nell'età classico-romantica*, Napoli, Alfredo Guida Editore.

AGNELLO HORNBLY, S. (2013): *Via XX Settembre*, Milano, Feltrinelli Editore.

ALAIMO, M. (2011): "La scuola, il cinema e la televisione" in *L'agenda dell'antimafia 2011*, a cura di Anna Puglisi e Umberto Santino, Centro Impastato, Trapani, Edizioni Di Girolamo.

ALAJMO, R. (2005): *Palermo è una cipolla*, Bari, Edizioni Laterza.

ALAJMO, R. (2006): *È stato il figlio*, Milano, Mondadori Editore.

ALAJMO, R. (2016): *Carne mia*, Palermo, Sellerio Editore.

ALBANO, V. (2003): *La mafia nel cinema siciliano*, Manduria (TA), Barbieri Editore.

A.A.V.V. (1990): *Per Elisa. Studi su "Menzogna e sortilegio"*, Pisa, Nistri-Lischi Editori.

AVALLONE, S. (2012): "Le donne di Elsa Morante", in *Nuovi Argomenti*, Milano, Mondadori Editore, pp. 23-35.

BENJAMIN, W. (1993): "Il ritorno del flâneur", in *Ombre corte, Scritti 1928-1929*, a cura di Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, pag.468.

BENJAMIN, W. (2007): *Immagini di città*, a cura di Enrico Ganni, Prefazione di Claudio Magris, Postfazione di Peter Szondi, Torino, Einaudi.

BERNABÒ, G. (2012): *La fiaba estrema - Elsa Morante tra vita e scrittura*, Roma, Carocci Editore.

BUFALINO, G. (1990): *La luce e il lutto*, Palermo, Sellerio Editore

CALACIURA, G. (2017): *Borgo Vecchio*, Palermo, Sellerio Editore.

CALVINO, I. (1993): *Le città invisibili*, Milano, Mondadori.

CAMILLERI, A. (1984): *La strage dimenticata*, Palermo, Sellerio Editore.

CAMILLERI, A. (1993): *La bolla di componenda*, Palermo, Sellerio Editore.

CAMILLERI, A. (1994): *La stagione della caccia*, Palermo, Sellerio Editore.

CAMILLERI, A. (1995): *Il birraio di Preston*, Palermo, Sellerio Editore.

- CAMILLERI, A. (1997): *Un filo di fumo*, Palermo, Sellerio editore.
- CAMILLERI, A. (1999): *La mossa del cavallo*, Palermo, Sellerio Editore.
- CAMILLERI, A. (1998): *La concessione del telefono*, Palermo, Sellerio Editore.
- CAMILLERI, A. (2001): *Il re di Girgenti*, Palermo, Sellerio Editore.
- CAMILLERI, A. (2013): *La rivoluzione della luna*, Palermo, Sellerio Editore.
- CANCILA, O. (2009): *Palermo*, Bari, Biblioteca Universale Laterza.
- CAVALLI G. (2010): *Nomi, cognomi e infami*, Milano, Edizioni Ambiente.
- CHEMOTTI, V. (2003): “Marianna Ucria: parole senza voce, in *Studi novecenteschi*, n.42, pp. 283-304.
- CHERSTERTON, G. K. (2002): *Come si scrive un giallo*, Palermo, Sellerio Editore.
- COLUSSO, P. F. (1998): *Wim Wenders. Paesaggi, luoghi, città*, Torino, Testo e Immagine Editore.
- COMETA, M. (2017): *Il trionfo della morte. Un'allegoria della modernità*, Macerata, Quodlibet Edizioni.
- CONSOLO, V. (1987): *Retablo*, Palermo, Sellerio Editore.
- CONSOLO, V. (1998): *Lo Spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori Editore.
- COSTA, G. (2001): *Yesterday*, Palermo, Sellerio Editore.
- COSTA, G. (2010): *Il libro di legno*, Palermo, Sellerio Editore.
- COSTA, G. (2018): *Stella o croce*, Palermo, Sellerio Editore.
- COSTA, G. (2020): *Mercato Nero*, Palermo, Sellerio Editore.
- DANTE, E. (2008): *Via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli.
- DEBENEDETTI, A. (1988): “A caccia di passato”, *Corriere della sera*, consultato in Samà, C. (2008-2009): *Percorsi critici intorno a La lunga vita di Marianna Ucria di Dacia Maraini*, id US, Universidad de Sevilla.
- DICKIE, J. (2004): *Cosa Nostra: storia della mafia siciliana*, Milano, Edizione Mondolibri.
- DIZ VILLANUEVA, A. (2015): “Ciudad Victima y ciudad Verdugo: la reescritura de Bucarest en Cegador”, in POPEANGA, E. (a cura di), *La ciudad hostil, imágenes en la literatura*, Madrid, Alba Diz, Edmundo Garrido, Javier Rivero Editores, Síntesis.

- DONNARUMMA, R. (2014): *Ipermodernità*, Bologna, il Mulino.
- DURRELL, L. (1977): *Carosello siciliano*, Palermo, Sellerio Editore.
- FERLITA, S. (2013): *Palermo di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, Il Palindromo.
- FOFI, G. (1995): “Conversazioni di Goffredo Fofi con Cipri e Maresco”, in D. CIPRÌ e F. MARESCO, *Lo zio di Brooklyn*, Milano, Bompiani.
- FOFI, G. – SOFRI, A. (2011): *Festa per Elsa*, Palermo, Sellerio Editore.
- FORTI, M. (1995): “Dacia Maraini “siciliana”: romanzo storico-familiare e memoria”, in *Nuova Antologia. Rivista di lettere, scienze e arti*, Vol. 574, Fasc. 2193, Firenze, Le Monnier, pp.191-216.
- FOUCAULT, M. (2006): *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio.
- GARBOLI, C. (1995): *Il gioco segreto-Nove immagini di Elsa Morante-*, Milano, Adelphi.
- GARCIA FERNANDEZ, J (2019): *Giuseppina Torregrossa. Espejo Literario y cultural de Sicilia*, Roma, Aracne Editrice.
- GARRIDO, M. E. (2016): *I romanzi di Elsa Morante*, Lugano, Agorà &Co.
- GOETHE, J. W. (1974): *Wilhelm Meister. Gli anni di apprendistato*, traduzione di A. Rho e E. Castellani, Milano, Adelphi.
- GOETHE, J.W. (2016): *Il viaggio in Sicilia*, traduzione di Diana Schindler e Andrea Bonavoglia, Rivista Azioni Parallele n.3.
- HOUEL, J. (1977): *Viaggio in Sicilia e a Malta*, a cura di Giovanni Macchia, Leonardo Sciascia, Georges Vallet. Palermo - Napoli, "Storia di Napoli e della Sicilia" Società Editrice.
- LA MONACA, D. (2008): *Scrittrici siciliane del '900*, Palermo, Flaccovio.
- LEDDA, U (2009): “Palermo Blues. Wenders nella città della vita e della morte”, in *Gli spazi di un'immagine*, a cura di Frank J. Martucci, Milano, Feltrinelli.
- MARAINI, D. (1981): *Lettere a Marina*, Milano, Bompiani.
- MARAINI, D. (1990): *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli.
- MARAINI, D. (1993): *Bagheria*, Milano, BUR Rizzoli.

- MARAINI, D. (2001): *La nave per Kobe, Diari Giapponesi di mia madre*, Milano, Rizzoli.
- MAUPASSANT, G. de (1890): *La vie Errante*, Paris, A Public Domain Book.
- MAUPASSANT, G. de (1990): *La Sicilia*, a cura di Bufalino Gesualdo e Scaraffia Giuseppe, Palermo, Sellerio Editore.
- MAUPASSANT, G. de (1998): *Viaggio in Sicilia*, a cura di Pierre Thomas, Palermo, Sigma Edizioni.
- MECCIA, A. (2014): *Mediamafia. Cosa nostra tra cinema e TV*, Trapani, Di Girolamo Editore.
- MICHÉA, R. (1945): *Le "Voyage en Italie" de Goethe*, Paris Editorial Aubier.
- MITTNER, L. (1958): *Paesaggi Italiani di Goethe*, Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari.
- MONASTRA, R. M. (1996): “Il senso delle cose: la Sicilia di Dacia Maraini”, in *Letterature e Lingue Nazionali e Regionali. Studi in onore di Nicolò Mineo*, a cura di Sgroi e Trovato, Roma, Il Calamo, pp.307-318.
- MORANDINI, M. (1999): *Dizionario dei film*, Bologna, Zanichelli.
- MORANTE, E. (1948): *Menzogna e sortilegio*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, E. (1987): *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano, Adelphi.
- MORANTE, E. (1989): *Diario 1938*, Torino, Einaudi.
- MORANTE, E. (1988-1990) *Cronologia*, in *Opere*, Cecchi C. e Garboli C. (a cura di), Milano, Mondadori.
- NIRONI, S. (2016): *La città tra cinema e pittura, Gli spazi urbani tra Edward Hopper e Wim Wenders*, Editing by Blurstudio.net.
- PEZZOTTI, B. (2014): *I luoghi del delitto. Una mappa del giallo italiano contemporaneo*, GoWare con Firstonline, Edizione Digitale.
- PIAZZESE, S. (1996) *I delitti di via Medina Sidonia*, Palermo, Sellerio Editore.
- PIAZZESE, S. (1998): *La doppia vita di M. Laurent*, Palermo, Sellerio Editore.
- PIAZZESE, S. (2001): *Il soffio della valanga*, Palermo, Sellerio Editore.
- POPEANGA, E. (2007): “Un viaje al mundo de los sentidos: jardines y casas del

- Gattopardo”, in *Revista de Filologia Románica*, anejo V, pp. 285-303.
- POPEANGA, E. (a cura di) (2015): *La ciudad hostil, imagenes en la literatura*, Madrid, Editorial Sintesis.
- POPEANGA, E. (2016) “Napoles, ciudad polifonica”, in *Voces y escrituras de la ciudad de Napoles*, a cura di Elisa Martinez Garrido, Barbara Fraticelli, Napoli, Liguori Editore.
- PORCHEDDU, A. (2010): *Emma Dante. Palermo dentro*, Civitella in Val di Chiana, (AR) Editrice Zona.
- PRADA TRIGO, J. (2015): “Significado de la ciudad hostil en los estudios contemporáneos”, in Popeanga E. (a cura di), (2015) *La ciudad hostil, imágenes en la literatura*, Madrid, Editores, Sintesis.
- RESKI, P. (2011): *Sulla Strada per Corleone, Storie di Mafia tra Italia e Germania*, Napoli, VerdeNero Inchieste, Edizioni Ambiente.
- SCHIAVO, F. (2004): *Parigi, Barcellona, Firenze: forma e racconto*, Palermo, Sellerio Editore.
- SCIASCIA, L. (1961) *Il giorno della civetta*, Milano, Adelphi.
- SCIASCIA, L. (1979), *La Sicilia come metafora*, Intervista di Marcelle Padovani, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- SCIASCIA, L. (1988): *A ciascuno il suo*, Milano, Adelphi.
- SCIASCIA, L. (1991): *La corda Pazza. Scrittore e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi.
- SCIASCIA, L. (1998): “Palermo felicissima” e “Houel in Sicilia”, in *Cruciverba*, Milano, Adelphi.
- SUMELI WEIMBERG, M. G. (1993): *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, UNISA Press.
- TORREGROSSA, G. (2007): *L'Assaggiatrice*, Soveria Mannelli (CZ), Rubettino Editore.
- TORREGROSSA, G. (2009): *Il conto delle minne*, Milano, Mondadori Editore.
- TORREGROSSA, G. (2012): *Panza e Prisenza*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- TORREGROSSA, G. (2014): *La miscela segreta di casa Olivares*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.



- TORREGROSSA, G. (2017): *Cortile nostalgia*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- TORREGROSSA, G. (2018): *Il basilico di Palazzo Galletti*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- TORREGROSSA, G. (2019): *Il sanguinaccio dell'immacolata*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore.
- TORRE, R. (1997): "Una milanese a Palermo", Intervista a cura di L. Mosso in *Cineforum* n.367.
- TUZET, H. (1982): *Viaggiatori stranieri in Sicilia nel XVIII secolo*, Palermo, Sellerio Editore.
- VASTA, G. (2008): *Il tempo materiale*, Roma, Minimum Fax.
- VASTA, G. (2010): *Spaesamento*, Roma-Bari, Laterza Editore.
- WENDERS, W. (1983): "Narrare storie, menzogne indispensabili", in *Linea d'ombra* n.3.
- WENDERS, W. (1992): *L'atto di vedere*, Milano, Ubulibri, Milano.
- WENDERS W. (2007): *In defence of places*, Milano, Editrice Il Castoro.
- WENDERS, W. (2009): "L'idea di partenza", in *Gli spazi di un'immagine*, a cura di Frank J. Martucci, Milano, Feltrinelli.
- WESTPHAL, B. (2009): *Geocritica. Reale, Finzione, Spazio*, Roma, Armando Editore.
- ZAGRA, G. e BUTTÒ, S. (a cura di) (2006), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Roma, Colombo.

## SITOGRAFIA

- ALAJMO, R. (2016): "Carne mia di Roberto Alajmo", Intervista a cura di Massimo Maugeri, in <https://letteratitudinenews.wordpress.com/2016/10/21/carne-mia-di-roberto-alajmo/>, consultato il 18/01/2020.
- ANDÓ, R. (2017): "Il senso di Sciascia per Palermo", in

<https://www.ilsole24ore.com/art/il-senso-sciascia-palermo-AESwqzbC>, consultato il 29/10/2019.

BENFANTE, M. (2017): “Il romanzo impossibile della città”, in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2017/01/20/il-romanzo-impossibile-della-cittaPalermo18.html>, consultato il 12/02/2020.

CALEFATO, P. (1999): “Strategie comiche e grottesche: il corpo e gli abiti nel film di Roberta Torre *Tano da morire*”, in [https://www.researchgate.net/publication/28141866\\_Strategie\\_comiche\\_e\\_grottesche\\_il\\_corpo\\_e\\_gli\\_abiti\\_nel\\_film\\_di\\_Roberta\\_Torre\\_Tano\\_da\\_morire](https://www.researchgate.net/publication/28141866_Strategie_comiche_e_grottesche_il_corpo_e_gli_abiti_nel_film_di_Roberta_Torre_Tano_da_morire), consultato il 15 aprile 2020.

CALVINO, I. (1948) “*Menzogna e sortilegio*: premio Viareggio 1948”, *L'Unità*, [http://193.206.215.10/morante/periodici/mes\\_giornali/UNITA\\_TO00001.html](http://193.206.215.10/morante/periodici/mes_giornali/UNITA_TO00001.html), consultato il 10/05/2020.

CAMILLERI, A. (2007): “Intervista a Simonetta Agnello Hornby”, in <http://www.vigata.org/bibliografia/zia.shtml>, 2007, consultato il 27/11/2019.

CAMILLERI, A. (2015): “Prefazione a *Carnezzeria* di Emma Dante”, in <http://www.emmadante.com/libri/carnezzeria-2/>, consultato il 17/10/2019.

CANCILLERI, T. (2005): “Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de *Il re di Girgenti*”, Edizioni Tracce, Collana Azioni Parallele, 2005, in <http://www.vigata.org/bibliografia/cancilleri.shtml>, consultato il 7/11/2019.

CAVALIERE, L. (2013): “Via Castellana Bandiera, libro, film, luogo d’origine”, in <http://www.societadelleletterate.it/2013/10/emma-dante-2/>, consultato il 28/10/2019.

CELI, R. (1998)) “La motivazione ufficiale: blasfemo e sacrilego”, in <https://www.repubblica.it/online/cinema/cipri/motivo/motivo.html>., consultato il 12/09/2019.

CERACCHINI, S. (2013): “Tu sei la fiaba estrema: le poesie di *Alibi*” in <https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/44175/41754>, consultato il 14/05/2020.

CHANDLER, R. (2015): “Il decalogo del giallo secondo Raymond Chandler”, in <https://libroguerriero.wordpress.com/2015/05/18/il-decalogo-giallo-di-raymond-chandler/>, consultato il 20/01/2020.

CIPOLLA V. (2017): “*Carne mia*, di Roberto Alajmo”, *Lo specchio di carta: Osservatorio sul romanzo contemporaneo*, in <http://www.lospecchiodicarta.it/2017/10/05/carne-mia-di-roberto-alajmo/>, consultato il 20/01/2020.

CIPRI’ E MARESCO, D. e F. (1998): “Non proiettate quel film”, in <https://www.repubblica.it/online/cinema/cipri/cronaca/cronaca.html>, consultato il 18/04/2020.

CORRADINI, A. M. (2017): “John Wolfgang Goethe e il Conte Cagliostro”, in <http://www.annamariacorradini.it/vi-parlo-di/johann-wolfgang-goethe-e-il-conte-cagliostro/757/>, 2017, consultato il 9/10/2019.

COSTANTINO, S. (2010): “Giorgio Vasta, *Spaesamento*”, in *Allegoria* n°76, in <https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n62/63-tremila-battute/6223/398-%20giorgio-vasta-qspaesamento>, consultato il 14/01/2020.

DANTE, E. (2001): “*mPalermu*, Trilogia della famiglia”, in <http://www.emmadante.com/mpalermu/>, consultato il 21/04/2020.

DANTE. E. (2002): *Carnezzeria*, in <http://www.emmadante.com/carnezzeria/>, consultato il 26/10/2019.

DANTE, E. (2006): *Cani di bancata*, in <http://www.emmadante.com/cani-di-bancata/>, consultato il 20/10/2019.

DI CARO, M. (2009): “Wim Wenders, un gioco di vita e morte”, in <https://palermo.repubblica.it/dettaglio/la-palermo-di-wim-wenders-un-gioco-di-vita-e-morte/1548082/1>, consultato il 20/04/2020.

DI STEFANO, P. (2017): “Calaciura, storie d’amore e crudeltà nei labirinti di Palermo”, in [https://www.corriere.it/cultura/17\\_ottobre\\_30/calaciura-giosue-sellerio-romanzo-borgo-vecchio-palermo-ce5a7794-bda1-11e7-b457-66c72633d66c.shtml](https://www.corriere.it/cultura/17_ottobre_30/calaciura-giosue-sellerio-romanzo-borgo-vecchio-palermo-ce5a7794-bda1-11e7-b457-66c72633d66c.shtml), consultato il 17/01/2020.

DONNARUMMA, R. (2014): “Ipermoderno, come raccontare la realtà senza farsi divorare dai reality”, in <http://www.leparoleele cose.it/?p=7486>, 2014, consultato il 18/01/2020.

DONNARUMMA, R. (2019): “Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*”, in <https://www.allegoriaonline.it/index.php/raccolte-tremila-battute/allegoria-60/300->

[giorgio-vasta-qil-tempo-materialeq](#), consultato il 12/01/2020.

FALZONE, S. (2015): “Intervista a Dacia Maraini”, in [https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/12/03/news/dacia\\_maraini\\_la\\_kalsa\\_toma\\_si\\_palermo\\_e\\_capace\\_di\\_riflettere\\_-128709671/](https://palermo.repubblica.it/cronaca/2015/12/03/news/dacia_maraini_la_kalsa_toma_si_palermo_e_capace_di_riflettere_-128709671/), consultato il 10/11/2019.

FANTAUZZI, F. (2006): “Gracias a la vida”, in <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=2844>, consultato il 19/10/2019.

FERLITA, S. (2010): “La Spina, una catanese a Milano. Ma per i libri mi ispira Palermo”, in <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/topic/persona/s/silvana+la+spina>, consultato il 4/12/ 2019.

GOETHE, J.W. (1875): *Viaggio in Italia*, traduzione di Augusto di Cossilla, in [https://it.wikisource.org/wiki/Ricordi\\_di\\_viaggio\\_in\\_Italia\\_nel\\_1786-87](https://it.wikisource.org/wiki/Ricordi_di_viaggio_in_Italia_nel_1786-87), consultato il 20/10/2020

LONGO, E. (2013): “*La Rivoluzione della luna* di Andrea Camilleri”, in [http://www.flaneri.com/2013/05/15/la\\_rivoluzione\\_della\\_luna\\_di\\_andrea\\_camilleri/](http://www.flaneri.com/2013/05/15/la_rivoluzione_della_luna_di_andrea_camilleri/), consultato il 7/11/2019.

LUPERINI, R. (2010): “Le ragioni di un premio”, in <http://www.salinadocfest.it/2010/luperini-su-vasta.php>, consultato il 14/01/2020.

MARAINI, D. (1991): “Messaggi del silenzio”, in <http://silentium-gp.blogspot.com/2011/01/maraini-dacia-maraini-marianna-d-romanzo.html>, consultato il 10/03/ 2020.

MARAINI, D. (2017): “Dacia Maraini, prigioniera in Giappone”, intervista alla scrittrice in <https://www.coopfirenze.it/informatori/notizie/dacia-maraini-prigioniera-in-giappone>, consultato il 19/11/2019.

MARZI, A. (2010): “Tempo statico e tempo dinamico in *Palermo Shooting* di Wim Wenders”, in <http://www.nuovarassegnastudipsichiatrici.it/attachments/article/119/NRSP-Vol.5-13-Tempo-statico-e-tempo-dinamico-in-Palermo-Shooting-di-Wim-Wenders.pdf>, consultato il 20/04/2020.

MORANDINI, M. (2013): *Il conte di Cagliostro*, in <https://www.mymovies.it/film/2003/il-ritorno-di-cagliostro/>, consultato il 15/09/2019.

OLIVERI, A. (2019): “Il Cinema di Cipri e Maresco fa schifo. E per questo è bellissimo”, in <https://thevision.com/cultura/cipri-maresco-cinema/>, consultato il 29/01/2020.

PAGANI, M. (2014): “*Belluscone* di Maresco: anatomia di una farsa in salsa siciliana”, in <https://www.ilfattoquotidiano.it/2014/09/02/venezia-belluscone-di-maresco-anatomia-di-una-farsa-in-salsa-siciliana/1105498/>, consultato il 21/09/2019.

PALA, E. (2016): “Cipri e Maresco: un Cinema italiano tra il grottesco e il trascendentale”, in <https://www.lascimmiapensa.com/2016/12/15/cipri-e-maresco-un-cinema-italiano-tra-il-grottesco-e-il-trascendentale/>, consultato il 29/01/2020.

PANIZZA M., CORTAZA, P. (2012): “*Il Viaggio in Italia* di J.W. Goethe e il paesaggio della geologia”, edito dall’ISPRA, Servizio Geologico d’Italia, in [http://www.isprambiente.gov.it/files/pubblicazioni/pubblicazionidipregio/Viaggio\\_Goethe\\_rid.pdf](http://www.isprambiente.gov.it/files/pubblicazioni/pubblicazionidipregio/Viaggio_Goethe_rid.pdf), consultato il 15/01/2020.

PAPARCONI, A. (2017): “Cinema e televisione, da conflitto a sinergia: *La mafia uccide solo d’estate*” di Pier Francesco Diliberto, in <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/0014585817709273>, consultato 23/04/2020.

PIAZZESE, S. (2013): “Intervista a Piazzese”, in <http://www.vigata.org/piazzese/>, consultato il 21/01/2020.

PITRÈ, F. (2011): *La vita in Palermo*, Vol. I, Edizione Elettronica, [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pitre/la\\_vita\\_in\\_palermo\\_1/pdf/pitre\\_la\\_vita\\_in\\_palermo\\_1.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/p/pitre/la_vita_in_palermo_1/pdf/pitre_la_vita_in_palermo_1.pdf), consultato il 03/02/2020.

RUSSO, S. (2010): “Ossimori in giallo, la Palermo di Santo Piazzese”, in <http://www.progettoblio.com/files/F21.pdf>, consultato il 21/01/2020.

SANTINO, U. (2014): “La mafia al cinema, tra stereotipi e impegno civile”, in <https://www.centroimpastato.com/la-mafia-al-cinema/>, consultato il 4 aprile 2019.

SANTINO, U. (2015): “La mafia romantica. Dal Western nostrano all’apologia”, in <https://www.lavoroculturale.org/la-mafia-romantica-dal-western-nostrano-allapologia/>, (consultato il 18/05/2020)

SIGNA, M. (2006): “*Mishelle di Sant’Oliva*, di Emma Dante”, in <http://www.nonsolocinema.com/MISHELLE-DI-SANT-OLIVA-di-Emma.html>,

consultato il 20/11/2019.

SIMONE, G. (2018): “La lingua e la colpa. *Il tempo materiale* di Giorgio Vasta”, in *Quaderni del Pens*, siba-ese.unisalento.it › qpens › article › download, consultato il 14/01/2020.

SOMMARIVA, G (1973): “Viaggiatori Stranieri in Sicilia nei secoli XVIII e XIX”, in <https://docplayer.it/36094247-Viaggiatori-stranieri-in-sicilia-nei-secoli-xviii-e-xix.html>, consultato il 9/04/2019.

TERRACINA, F. (2017): “*Borgo vecchio* di Giosuè Calaciura”, in [http://www.ansa.it/canale\\_viaggiart/it/regione/sicilia/2017/05/07/calaciura-e-linferno-degli-esclusi\\_0e7e8ae7-f28f-4a95-a0fb-dc69552a79ec.html](http://www.ansa.it/canale_viaggiart/it/regione/sicilia/2017/05/07/calaciura-e-linferno-degli-esclusi_0e7e8ae7-f28f-4a95-a0fb-dc69552a79ec.html), consultato il 17/01/2020.

TORREGROSSA, G. (2019): “Le donne e le storie siciliane di Giuseppina Torregrossa” in <https://www.librimondadori.it/approfondimenti/donne-storie-di-sicilia-giuseppina-torregrossa/>, consultato il 3/12/2019.

TORREGROSSA G., (2017): “La nostalgia è l’essenza dell’affetto, il dolore di sentirsi assenti,” Intervista in [https://www.huffingtonpost.it/entry/giuseppina-torregrossa-presenta-lultimo-libro-la-nostalgia-e\\_it\\_5cc1c68ee4b0b09a5a0e43f7](https://www.huffingtonpost.it/entry/giuseppina-torregrossa-presenta-lultimo-libro-la-nostalgia-e_it_5cc1c68ee4b0b09a5a0e43f7), consultato il 9/01/2020.

URBANI. B. (2013): “Il viaggio in Sicilia di Paul de Musset”, in <https://altritaliani.net/il-viaggio-in-sicilia-di-paul-de-musset-1843/>, consultato il 9 aprile 2019.

VASTA, G., MICCOLI, M. (2008): “Intervista radiofonica a *Fahrenheit*”, Radiotre, 3, in MICCOLI, M., “La costruzione della realtà nell’universo narrativo di Giorgio Vasta”, Tesi di. Laurea dell’Università degli studi di Padova, in <http://tesi.cab.unipd.it/61526/>, consultato il 15 gennaio 2020.

ZAPPOLI, G. (2001): *I Cento passi*, in <https://www.mymovies.it/film/2000/icentopassi/>, consultato il 20/05/2019.

ZENO A., “Il tempo materiale: Palermo 1978, piccoli combattenti crescono”, in [https://www.minimumfax.com/web/content/press/42373/article\\_attachment](https://www.minimumfax.com/web/content/press/42373/article_attachment), 2008, consultato il 14 gennaio 2020.

## FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

BENIGNI, R. (1991): *Johnny Stecchino*, in <https://youtu.be/G1Dr2oiJN48> , visionato il 21/05/2019.

CIPRÌ, D., MARESCO, F. (1995): *Lo zio di Brooklyn*, in <https://youtu.be/4MPXTwJeHgs> , visionato il 10/06/2010.

CIPRÌ, D., MARESCO, F. (1998): *Totò che visse due volte*, in <https://youtu.be/0bd4TYUOizo>, (visionato il 15/06/2019).

CIPRÌ, D., MARESCO, F. (2003): *Il ritorno di Cagliostro*, in <https://youtu.be/R2-p55AO32Q?list=PLDnzemz23b9ATHtNPwQuFtLITdNGG5EcI>, visionato il 23/05/2019.

CIPRÌ, D. (2012). *È stato il figlio*, Italia, Fandango, visionato in Ray Play.

COPPOLA, F.F. (1990): *Il Padrino parte III*, Stati Uniti, Paramount Pictures, DVD, Widescreen Collection.

DAMIANI, D. (1968): *Il giorno della civetta*, in <https://youtu.be/eyFEqWQjJUY> , visionato il 10/10/2020.

DAMIANI, D. (1971): *Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica*, in <https://youtu.be/x7TRGCKJJsA>, visionato il 15/04/2020.

DAMIANI, D. (1979): *Un uomo in ginocchio*, in <https://youtu.be/MEtJNKrzmYY?list=TLPQMTcwNTIwMjBlAckeqQxIyw>, visionato il 5/04/2020.

DAMIANI, D. (1984): *La piovra 1*, in <https://www.raiplay.it/video/2016/10/La-piovra-s1e1-35e3aebd-6184-4c81-bd56-9aeb226892d8.html>, visionato il 18/05/2019.

DAMIANI, D. (1985): *Pizza Connection*, in <https://youtu.be/14Ei35BOO5>, visionato il 19/05/2019.

DAMIANI, D. (1990): *Il sole buio*, in <https://youtu.be/ls-X9czqZXQ>, visionato il 15/05/2019.

DANTE, E. (2013): *Via Castellana Bandiera*, DVD, Firenze, CG Entertainment.

DILIBERTO, P. (Pif) (2013): *La mafia uccide solo d'estate*, in <https://www.netflix.com/watch/80036589?source=35> , visionato il 7/04/2020.

- FAENZA, R. (2005): *Alla luce del sole*, DVD, Cinisello Balsamo (MI), Gruppo Editoriale San Paolo.
- FERRARA, G. (1969): *Il sasso in bocca*, in <https://youtu.be/md2Qua5EgKI>, visionato il 26/04/2019.
- FERRARA, G. (1984): *Cento giorni a Palermo*, in <https://youtu.be/zc31nWIZhgo>, visionato il 15/09/2019.
- GERMI, P. (1949): *In nome della legge*, in <https://youtu.be/cy2VBVpqmW4>, visionato il 18/11/2019.
- GIORDANA, M.T. (2000): *I Cento Passi*, DVD, Roma, 01 Distribution, Rai Cinema, S.p.A.
- LATTUADA, A. (1962): *Mafiglioso*, DVD, Roma, Filmauro.
- MARESCO, F. (2014): *Belluscone. Una storia siciliana*, DVD, Roma, Società di produzione Dream Film Ila Palma.
- MARESCO, F. (2015) *Gli uomini di questa città io non lo conosco*, in <https://www.raiplay.it/video/2017/04/Gli-uomini-di-questa-citta-io-non-li-conosco-Vita-e-teatro-di-Franco-Scalдати-596e9363-47e5-405a-b6b4-1c26585ed718.html>, visionato il 20/02/2020.
- MARESCO, F. (2019): *La mafia non è più quella di una volta*, DVD, Roma, 01 Distribution, Rai Cinema, S.p.A.
- MONTELEONE, E., SWEET, A. (2007): *Il capo dei capi*, DVD, Milano, Gruppo Mediaset RTI.
- PETRI, E. (1967): *A ciascuno il suo*, in <https://youtu.be/eD2eRpQto6s>, visionato il 7/11/2019.
- RISI, M. (1989): *Mery per sempre*, in <https://youtu.be/q8bFa8ITJBc?list=TLPQMTgwNTIwMjBvyry5dAgDNw>, visionato il 27/03/2020.
- RISI, M. (1990): *Ragazzi fuori*, in <https://youtu.be/kaEDPPFYTGU>, visionato il 03/04/2020.
- RISI, M. (2008): *L'ultimo padrino*, Milano, DVD Temple.
- ROSI, F. (1962): *Salvatore Giuliano*, in <https://youtu.be/j0fUZVsGsgc>, visionato il



15/01/2020.

ROSI, F. (1990): *Dimenticare Palermo*, DVD, Firenze, Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video.

SIMONELLI, G. (1964): *I due mafiosi*, in <https://youtu.be/94n0Hos-3JI>, visionato il 18/04/2020.

SIMONELLI, G. (1964): *Due mafiosi nel Far West*, in <https://youtu.be/QKwzwLBe20c>, visionato il 20/04/2020.

SIMONELLI, G. (1966): *Due mafiosi contro Al Capone*, in <https://youtu.be/cLGeIqXM1yo?list=TLPQMTgwNTIwMjBvyry5dAgDNw>, visionato il 22/04/2020.

TORRE, R. (1997): *Tano da morire*, in <https://youtu.be/pMnPYomedvo>, visionato il 17/05/2019.

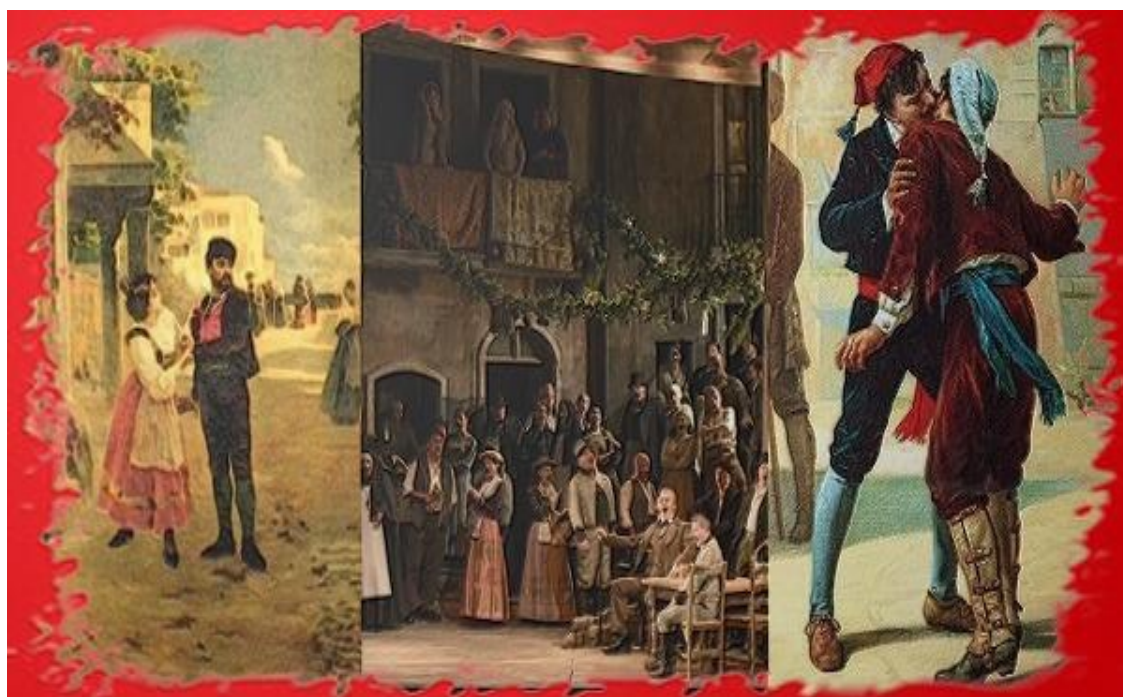
VISCONTI, L. (1963): *Il Gattopardo*, DVD, Firenze, Cecchi Gori Editoria Elettronica Home Video.

VITELLARO, R., VIOLA, A. (2009): *Giovanni e Paolo e il Mistero dei Pupi*, DVD, CineSicilia, Larcadarte Musicartoon.

WENDERS, W. (2008) *Palermo Shooting*, DVD, Roma, BIM distribuzione.

## **APPENDICE CINEMATOGRAFICA**

<b>REGISTA</b>	Ugo Falena
<b>TITOLO</b>	<b>Cavalleria Rusticana</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Tespi Film
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia 1916
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	50 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Turiddu (Luigi Serventi), Lola (Bianca Virginia Camagni), Alfio (Gioacchino Grassi), Santuzza (Gemma Stagno Bellincioni), zio Brasi (Vittorio Pieri), gnà Nunzia (Lea Campioni).
<b>TRAMA</b>	Primo rifacimento cinematografico della <i>Cavalleria Rusticana</i> di Verga con musiche di Mascagni.
<b>COMMENTO</b>	Sciascia afferma che con il film di Falena la Sicilia entra “nell’occhio del cinema”, rappresentando gli esterni siciliani di “incomparabile bellezza”. Film muto tratto dal soggetto verghiano, “unica riduzione cinematografica autorizzata dall’illustre autore”, come si legge nella locandina.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il film è girato a Vizzini e nelle campagne intorno al paese in provincia di Catania



<b>REGISTA</b>	Pietro Germi
<b>TITOLO</b>	<b>In nome della legge</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Lux Film
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia 1949
<b>GENERE</b>	Drammatico/Poliziesco
<b>DURATA</b>	100 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Guido Schiavi (Massimo Girotti), Teresa Lo Vasto (Jone Salinas), Barone Lo Vasto (Camillo Mastrocinque), Turi Passalacqua (Charles Vanel), Maresciallo Grifò (Saro Urzì), Don Fifi (Turi Pandolfini).
<b>TRAMA</b>	Un giovane magistrato settentrionale (Guido Schiavi) viene trasferito in un paesino della Sicilia, dove si scontra per la prima volta con la prepotenza della mafia, incarnata dal boss mafioso Turi Passalacqua.
<b>COMMENTO</b>	Il film è tratto dal romanzo di Giuseppe Guido Lo Schiavo, <i>Piccola pretura</i> , e ci mostra la Sicilia come set ideale di un <i>Far West</i> all'italiana, presentandola come una terra selvaggia e violenta, anche se di una "tragica e aspra bellezza", come afferma la voce fuori campo nel prologo del film.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Sciacca e dintorni (provincia di Agrigento).



<b>REGISTA</b>	Francesco Rosi
<b>TITOLO</b>	<b>Salvatore Giuliano</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Lux/Cristaldi
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1962
<b>GENERE</b>	Drammatico, poliziesco
<b>DURATA</b>	118 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Gaspere Pisciotta (Frank Wolff), Salvatore Giuliano (Pietro Cammarata), Presidente della Corte d'Assise di Viterbo (Salvo Randone), avvocato di Pisciotta (Federico Zardi).
<b>TRAMA</b>	La storia del bandito Salvatore Giuliano, raccontata a partire dal ritrovamento del corpo, con un lungo flashback che riporta la narrazione al 1945, anno in cui il bandito aiuta la causa dei separatisti siciliani.
<b>COMMENTO</b>	Il film ha uno stile documentaristico. Rosi utilizza immagini di repertorio per descrivere i momenti salienti della storia siciliana, come la strage di Portella della Ginestra, il 1° maggio del 1947, in cui i banditi sparano sulla folla dei lavoratori, provocando morti e feriti. Il regista utilizza prevalentemente attori non professionisti.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Montelepre (Palermo); Castelvetro, (Trapani). Piana degli Albanesi (Palermo). Le scene girate a Palermo sono a Piazza Bologni (scontro tra i separatisti del MIS e forze dell'Ordine) e Piazza San Domenico (in cui la banda di Giuliano sequestra un pezzo grosso della politica)





<b>REGISTA</b>	Luchino Visconti
<b>TITOLO</b>	<b>Il Gattopardo</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Titanus
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia 1963
<b>GENERE</b>	Storico, drammatico
<b>DURATA</b>	187 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Tancredi (Alain Delon), Don Fabrizio Corbera Principe di Salina (Burt Lancaster), Angelica Sedara (Claudia Cardinale), Don Calogero Sedara (Paolo Stoppa), Principessa Maria Stella di Salina (Rina Morelli), Concetta (Lucilla Morlacchi), padre Perrone (Romolo Valli).
<b>TRAMA</b>	Tratto dal romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa racconta il declino dell'aristocrazia siciliana dopo l'unificazione dell'Italia e la nascita di una nuova classe sociale, che si approfitta del cambiamento politico.
<b>COMMENTO</b>	Visconti traduce perfettamente in immagine il romanzo di Lampedusa, mostrando il disfarsi di un mondo attraverso lo sguardo malinconico del protagonista, il principe di Salina. Palermo viene ripresa attraverso la maestosità e staticità mortuaria dei suoi palazzi aristocratici in cui il regista fa muovere i personaggi del romanzo come ultimi esemplari di un mondo in estinzione.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Centro storico di Palermo: piazza Marina, piazza della Vittoria allo Spasimo, piazza san Giovanni Decollato, piazza Sant'Euno. Villa Boscogrande (Cardillo), Ciminna (provincia di Palermo).



<b>REGISTA</b>	Elio Petri
<b>TITOLO</b>	<b>A ciascuno il suo</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Cemofilm
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia 1967
<b>GENERE</b>	Giallo, drammatico
<b>DURATA</b>	99 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Paolo Laurana (Gian Maria Volonté), Luisa Roscio (Irene Papas), avvocato Rosello (Gabriele Ferzetti), professor Roscio (Salvo Randone), deputato comunista (Leopoldo Trieste), Arturo Manno (Luigi Pistilli).
<b>TRAMA</b>	Tratto dal romanzo di Sciascia del 1966, racconta, con lo stile del giallo, i retroscena che si celano dietro l'omicidio del farmacista Manno e del dottor Roscio, configurati come delitti d'onore. Il professore Paolo Laurana porta avanti un'indagine parallela alla polizia, a Palermo, indagine che gli risulterà fatale.
<b>COMMENTO</b>	La narrazione cinematografica è più complessa e ambigua del romanzo omonimo di Sciascia. Il protagonista Laurana, interpretato da Volonté, rimarrà invischiato in un'indagine in cui troverà la morte, vittima della sua ingenuità, che lo porta a fidarsi dell'amante segreta del mandante. Rimarrà schiacciato da un potere mafioso forte delle sue connivenze politiche.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il film è girato tra Cefalù e Palermo. La città di Palermo è ripresa nella parte storica: Piazza Marina, Piazza Calza, la Cala, Porta Felice, Corso Vittorio Emanuele Piazza Giulio Cesare, Piazza Castelnuovo il Tribunale. E poi ancora Isola delle Femmine e l'Arenella.



<b>REGISTA</b>	Damiano Damiani
<b>TITOLO</b>	<b>Il giorno della civetta</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Donati-Carpentieri, Panda Cinematografica, Les Films Corona
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia 1968
<b>GENERE</b>	Drammatico, poliziesco, giallo
<b>DURATA</b>	107 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Capitano Bellodi (Franco Nero), Rosa Nicolosi (Claudia Cardinale), don Mariano Arena (Lee J. Cobb), Zecchinetta (Tano Cimarosa).
<b>TRAMA</b>	L'ufficiale dei carabinieri Bellodi, originario di Parma, si trova ad indagare, in un paesino della Sicilia, sull'omicidio di un impresario edile ad opera della mafia, Salvatore Colasberna, scontrandosi con l'omertà degli abitanti e con lo strapotere mafioso
<b>COMMENTO</b>	Il film è tratto dal romanzo omonimo di Sciascia, che prende spunto dall'omicidio del sindacalista Accurso Miraglia, ucciso a Sciacca nel 1947. La sceneggiatura di Ugo Pirro e dello stesso Damiani mette l'accento in particolare sull'atmosfera di omertà e sulla corruzione presente a tutti i livelli.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il film è girato a Partinico. Le scene girate a Palermo sono in via Libertà e in via Empedocle Restivo.





<b>REGISTA</b>	Giuseppe Ferrara
<b>TITOLO</b>	<b>Il sasso in bocca</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Cine Ros- Indipendenti regionali
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1969
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	105 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Attori non professionisti e interpreti presi dalla vita reale, con la partecipazione di Accursio Di Leo (Frank Costello), Bill Vanders (Lucky Luciano), Tom Felleghy (il boss Genco Russo), Carlo Delle Piane (il killer Rilse, al seguito della mafia italo-americana).
<b>TRAMA</b>	Film documentario sulla nascita del fenomeno mafioso e sui suoi rapporti con la mafia americana, con i boss Lucky Luciano e Frank Costello, fino al dopoguerra e all'omicidio di Enrico Mattei, presidente dell'ENI.
<b>COMMENTO</b>	Film coraggioso e lucido, con sapiente utilizzo di immagini di repertorio inseriti nel corso della narrazione, dal viaggio in Sicilia di Mussolini allo sbarco degli alleati americani con l'aiuto della mafia, alle connivenze tra mafia e politica. Ferrara si serve della collaborazione del giornalista e saggista Michele Pantaleone, autore del celebre saggio intitolato "Mafia e politica".
<b>CARTOGRAFIA</b>	Chicago e Brooklyn, Portella della ginestra. Partinico, Mussomeli, miniera di Grottacalda (provincia di Enna). Le riprese a Palermo sono effettuate all'Hotel delle Palme, Piazza Marina, la periferia nord ovest della città, sede delle costruzioni del "sacco di Palermo", via Malaspina e viale Lazio, esplicitamente citate nel corso del film.



<b>REGISTA</b>	Damiano Damiani
<b>TITOLO</b>	<b>Confessione di un commissario di polizia al procuratore della repubblica</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Euro International Film, Explorer Film '58
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1971
<b>GENERE</b>	Drammatico, poliziesco
<b>DURATA</b>	101 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Dott. Traini sostituto procuratore (Franco Nero), commissario Giacomo Bonavia (Martin Balsam), Serena Li Puma (Marilù Tolo), procuratore generale Malta (Claudio Goro), Michele Li Puma (Adolfo Lastretti), Ferdinando Lomunno (Luciano Lorcas).
<b>TRAMA</b>	Il commissario Bonavia tenta di arrestare un mafioso che anni prima aveva ucciso un amico sindacalista. Per raggiungere lo scopo utilizza mezzi poco ortodossi, non compresi dal procuratore Traini, che crede nella legalità nel combattere una battaglia in ogni caso impari con la mafia, che gode degli appoggi di una parte istituzionale. Bonavia, esasperato, alla fine ucciderà il mafioso e, messo in galera, verrà ucciso da due sicari. Il procuratore lo vendicherà, portando avanti le indagini e tentando di smascherare i rappresentanti delle istituzioni conniventi con il potere mafioso.
<b>COMMENTO</b>	Il regista mette a nudo i meccanismi della nuova mafia degli appalti, indagando, con la tecnica dei film d'inchiesta, la spietatezza dei mezzi utilizzati dalla criminalità organizzata per affermare il suo potere e accrescere i suoi profitti, perpetrando il cosiddetto "sacco" di Palermo, che cambierà la fisionomia della città
<b>CARTOGRAFIA</b>	Centro storico di Palermo: Vucciria, Piazza Caracciolo, Ristorante Shanghai, Piazza Marina, Piazza San Domenico. Zona Porto, Via Mariano Stabile, Viale Strasburgo, Villa Igea, Giacalone e dintorni.



<b>REGISTA</b>	Damiano Damiani
<b>TITOLO</b>	<b>Perché si uccide un magistrato</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rizzoli Film
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1975
<b>GENERE</b>	Drammatico, poliziesco
<b>DURATA</b>	110 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Giacomo Solaris (Franco Nero), Antonia Traini (Francoise Fabian), Giudice De Fornari (Pierluigi Aprà), onorevole Derrasi (Giancarlo Badessi), procuratore Alberto Traini (Marco Guglielmi).
<b>TRAMA</b>	Il regista Giacomo Solaris si trova a Palermo per girare un film su un magistrato, che verrà poi ucciso.
<b>COMMENTO</b>	Intreccio meta filmico che serve al regista per la sua indagine sulla città di Palermo e le connivenze tra potere mafioso e istituzioni. Quello che sembrerebbe un delitto di mafia risulta però essere un delitto passionale, Il regista mette fuori pista lo spettatore, ma continua con la sua raffigurazione sinistra della città di Palermo.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Centro storico della città: Piazza Bologni, Vicolo Castelnuovo, Piazza Verdi, via dei Benedettini. Roma: Palazzo della civiltà del lavoro. Cefalà Diana (Palermo).





<b>REGISTA</b>	Damiano Damiani
<b>TITOLO</b>	<b>Un uomo in ginocchio</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rizzoli Film
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1979
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	105 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Nino Peralta (Giuliano Gemma), Platamona (Michele Placido), Lucia Peralta (Eleonora Giorgi), Sebastiano Colicchia (Tano Cimarosa), don Vincenzo Fabbriante (Ettore Manni).
<b>TRAMA</b>	Nino Peralta, ex galeotto, cerca di vivere onestamente, gestendo un chiosco bar. Dopo essere venuto a conoscenza di essere nel mirino di una cosca mafiosa per un equivoco, si ritrova vittima di una serie di eventi che lo portano ad uccidere il boss don Vincenzo.
<b>COMMENTO</b>	Ennesimo film di Damiani girato a Palermo di argomento mafioso, ci presenta personaggi un po' romanzati, che esasperano i soliti cliché sulla mafia e sulla città, presentata ancora una volta come luogo di violenza.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Centro storico: Via Paternostro, mercato di Ballarò, via Papireto, Cattedrale. Villaggio Santa Rosalia. Via della Libertà, Piazza Alberigo Gentili.



<b>REGISTA</b>	Giuseppe Ferrara
<b>TITOLO</b>	<b>Cento giorni a Palermo</b>
<b>PRODUZIONE</b>	C.L.C.T. (Palermo), TV Cine 2000 (Roma), Ombre & Lumiere. Distribuito dalla Titanus
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1984
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	107 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Generale Carlo Alberto Dalla Chiesa (Lino Ventura), Emanuela Setti Carraro (Giuliana De Sio, Pio La Torre (Lino Troisi), capitano Fontana (Stefano Satta Flores)
<b>TRAMA</b>	Il film racconta i giorni che precedettero l'uccisione del prefetto Dalla Chiesa e della moglie Emanuela Setti Carraro, avvenuta il 3 settembre 1982.
<b>COMMENTO</b>	Il film si apre con la ricostruzione degli omicidi di esponenti delle istituzioni ad opera della mafia, da Boris Giuliano (21 luglio 1979) a Pio La Torre (6 agosto 1980) e narra l'operato, durante i 100 giorni (126 per l'esattezza), di Dalla Chiesa come prefetto di Palermo e delle difficoltà incontrate a causa delle connivenze tra mafia e istituzioni, che lo isolano, rendendolo facile preda.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Centro storico di Palermo: mercato della Vucciria, via Cavour, sede della Prefettura, corso Vittorio Emanuele, Piazza San Domenico, via Butera, via Matteo Bonello. Aeroporto Falcone-Borsellino. viale Strasburgo, viale del Fante, via Ernesto Basile, via della Libertà (Villa Pajno). Il summit mafioso è invece girato al Pontificio Collegio Irlandese in via dei Santi Quattro 1, a Roma.



<b>REGISTA</b>	Damiano Damiani
<b>TITOLO</b>	<b>Pizza Connection</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Cecchi Gori Group
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1985
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	116 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Mario Vialone (Michele Placido), Michele Vialone (Mark Chase), Cecilia Smedile (Simona Cavallari), Amanda Smedile (Ida Di Benedetto).
<b>TRAMA</b>	Mario Vialone, un killer mafioso italo americano, viene assoldato per uccidere il procuratore Santalucia a Palermo, il quale con le sue indagini è un ostacolo per il traffico di droga tra l'Italia e l'America. Giunto a Palermo, ritrova la sua famiglia d'origine e vuole convincere il fratello, che si guadagna da vivere onestamente come garzone di un pescivendolo, ad aiutarlo nell'impresa.
<b>COMMENTO</b>	Le riprese di Damiani rappresentano una Palermo sotto assedio, sede della guerra di mafia che imperversa nella città. Risulta quasi profetica la modalità di attentato che la mafia utilizzerà qualche anno più tardi nelle stragi degli anni '90, facendo esplodere un'automobile imbottita di tritolo, che nel film causerà la morte del procuratore Santalucia.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il centro storico della città di Palermo: Foro Italico, Piazza Kalsa, Piazza Magione, Mercato della Vucciria. Carcere dell'Ucciardone. Discarica di Bellolampo.

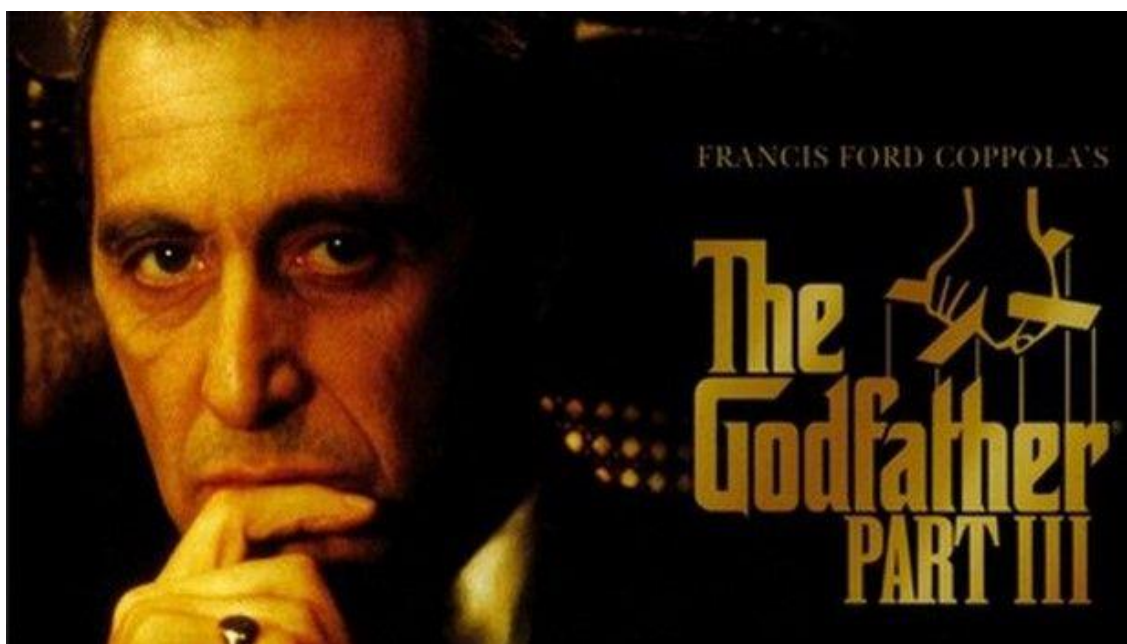




<b>REGISTA</b>	Damiano Damiani
<b>TITOLO</b>	<b>Il sole buio</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Cecchi Gori Group
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1990
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	107 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Lucia Isgrò (Jo Champa), Ruggero Brickman (Michael Paré), avvocato Camilla Staffa (Phyllis Logan), Alfonso Isgrò (Leopoldo Trieste), avvocato Belmonte (Erland Josephson).
<b>TRAMA</b>	Il film narra la storia d'amore impossibile tra un giovane aristocratico, rientrato dagli Stati Uniti a Palermo per i funerali della madre e una ragazza di umili origini, prostituta e spacciatrice, che egli vuole redimere.
<b>COMMENTO</b>	Damiani in questo ennesimo film sulla mafia presenta delle figure stereotipate, così come stereotipata è l'immagine della città sullo sfondo, una Palermo oscura, sede di loschi intrighi, in cui l'unico spiraglio è rappresentato dal maxiprocesso contro la mafia, presentato all'interno della cosiddetta "aula-bunker".
<b>CARTOGRAFIA</b>	Centro storico di Palermo: la Cattedrale e Corso Vittorio Emanuele, via Francesco Riso, mercato del Capo (Chiesa di Santa Maria della Mercede), Palazzo dei Normanni, Piazza Verdi. Carcere Malaspina (via Principe di Palagonia), Piazza Politeama, via Dante, via Alcide de Gasperi. Villa Realmonte Pottino (via Libertà), villa Resuttano-Terrasi (piazza della Parrocchia). Mondello (ristorante Charleston).



<b>REGISTA</b>	Francis Ford Coppola
<b>TITOLO</b>	<b>Il Padrino parte III</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Paramount Pictures
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Stati Uniti d'America, 1990
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	170 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Michael Corleone (Al Pacino), Kay Adams (Diane Keaton), Vincent Corleone (Andy Garcia), Mary Corleone (Sofia Coppola), Ozzie Altobello (Eli Wallach).
<b>TRAMA</b>	Ultimo atto della trilogia che racconta l'ascesa e la disfatta di Michael Corleone, che, giunto all'apice del potere e della ricchezza, si ritrova da solo, nella sua villa in Sicilia, a ripensare ai momenti salienti della sua vita, dopo l'uccisione della figlia Mary ad opera della cosca rivale, avvenuta a Palermo, nella scalinata del Teatro Massimo.
<b>COMMENTO</b>	Coppola chiude l'ultimo atto del <i>Padrino</i> al Teatro Massimo di Palermo, città simbolo per il suo ruolo di "capitale" della mafia, dove il discendente di Don Vito Corleone, Anthony, si ritrova a interpretare il personaggio di Turiddu di <i>Cavalleria Rusticana</i> , che incarna, nella sua commistione meta-testuale, i simboli della sicilianità esportata all'estero.
<b>Cartografia</b>	Le riprese siciliane sono state effettuate a Segesta, Bagheria, Forza D'Agrò, Savoca e Motta Camastra, in provincia di Messina, nel Castello degli Schiavi (Fiumefreddo di Sicilia) e Castello Scammacca (Acireale-Catania). A Palermo in Piazza Verdi e Villa Whitaker (via Dante).





<b>REGISTA</b>	Francesco Rosi
<b>TITOLO</b>	<b>Dimenticare Palermo</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Cecchi Gori Group
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1990
<b>GENERE</b>	Drammatico, poliziesco
<b>DURATA</b>	100 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Carmine Bonavia (James Belushi), Carrie (Mimi Rogers), Gianna, giornalista italiana (Carolina Rosi), il principe (Vittorio Gasmann).
<b>TRAMA</b>	Carmine Bonavia, avvocato candidato a sindaco di New York, si fa portavoce di una battaglia “scomoda” per la mafia italo-americana: la legalizzazione della droga. Il viaggio di nozze a Palermo, alla ricerca delle radici paterne, sconvolge la sua vita.
<b>COMMENTO</b>	Il film di Rosi è tratto dal romanzo omonimo di Edmonde Charles Roux, del 1966. Il regista rappresenta la città dei primi anni '90, spostando avanti di trent'anni l'ambientazione del romanzo, mostrando una Palermo degradata, teatro della guerra di mafia, che, con le sue dinamiche e la sua energia primigenia, cambierà per sempre la vita del protagonista.
<b>CARTOGRAFIA</b>	La città di Palermo viene ripresa nelle solite <i>locations</i> dei film di mafia: il mercato della Vucciria, ripreso dall'alto del ristorante Shangai, Piazza Magione, Corso Vittorio Emanuele e la Cattedrale, durante i festeggiamenti di Santa Rosalia, l'interno di palazzo Gangi (già scenario del famoso ballo del Gattopardo), Villa Igea, Mondello.



<b>REGISTA</b>	Daniele Ciprì, Franco Maresco
<b>TITOLO</b>	<b>Lo zio di Brooklyn</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Renzo Mazzone
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1995
<b>GENERE</b>	Commedia, grottesco
<b>DURATA</b>	98 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Don Masino (Pippo Augusta), San Polifemo (Francesco Arnao), il Mago Zoras (Antonino Bruno), Ciccio Gemelli (Rosario Carollo), Paliddu (Luigi Cinà)
<b>TRAMA</b>	I fratelli Gemelli sono costretti da una coppia di nani mafiosi ad ospitare un personaggio misterioso, chiamato “lo zio di Brooklyn”, da cui il titolo del film. La sparizione dello zio li spinge fuori dalla loro abitazione, in una città invasa dai cani randagi. Culminano in una radura in cui si incontrano con personaggi vestiti di bianco.
<b>COMMENTO</b>	Primo lungometraggio degli autori di Cinico T.V., ci mostra una Palermo post-apocalittica e diroccata, in cui personaggi al limite dell’umano si muovono senza apparente scopo, testimoni di un nichilismo senza sbocco.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Stazione Lolli; Via della Cannella (nei pressi di piazza Magione); zona Brancaccio, periferia nord est, spiaggia di Romagnolo, vecchia stazione Sant’ Erasmo; Bonagia.

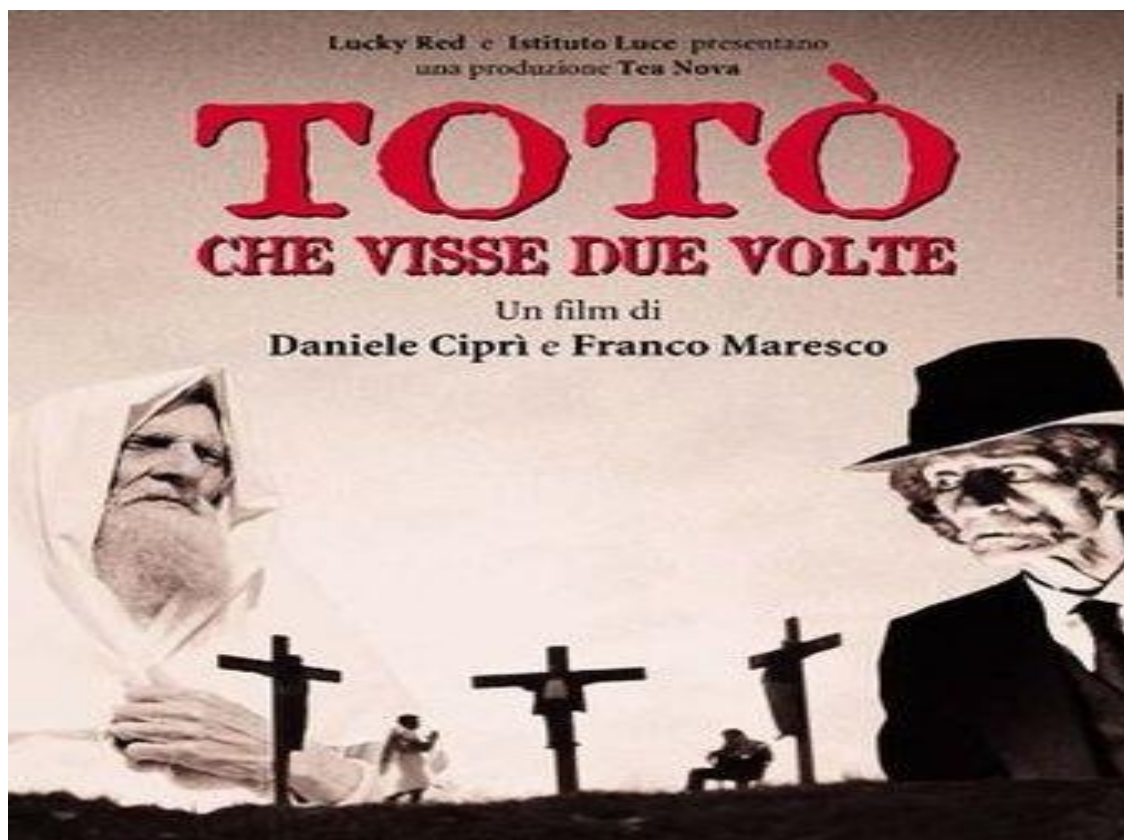


Regista	Roberta Torre
Titolo	<b>Tano da morire</b>
Produzione	Rai Tre, Lucky Red, Tele+
Città/Nazione, anno	Italia, 1997
Genere	Commedia, Musicale, Grottesco
Durata	74 minuti
Personaggi principali	Tano Guarrasi (Ciccio Guarrino), Franca Guarrasi (Mimma de Rosalia), narratore (Enzo Paglino).
Trama	La storia in chiave grottesca dell'omicidio di Tano Guarrasi, boss del quartiere Vucciria, raccontata dalla voce narrante di un amico della vittima, che ripercorre la narrazione a partire dall'epilogo.
Commento	Musical sulla mafia e i suoi cliché, con attori non professionisti che la regista dirige con abilità, all'interno di una coreografia che vede la mafia e le sue leggi spietate come una perenne festa popolare, in una Palermo teatrale e grottesca.
Cartografia	Centro storico di Palermo: il mercato della Vucciria, Piazza Caracciolo. Periferia sud ovest: Via Filippo Paladini (zona viale Michelangelo).

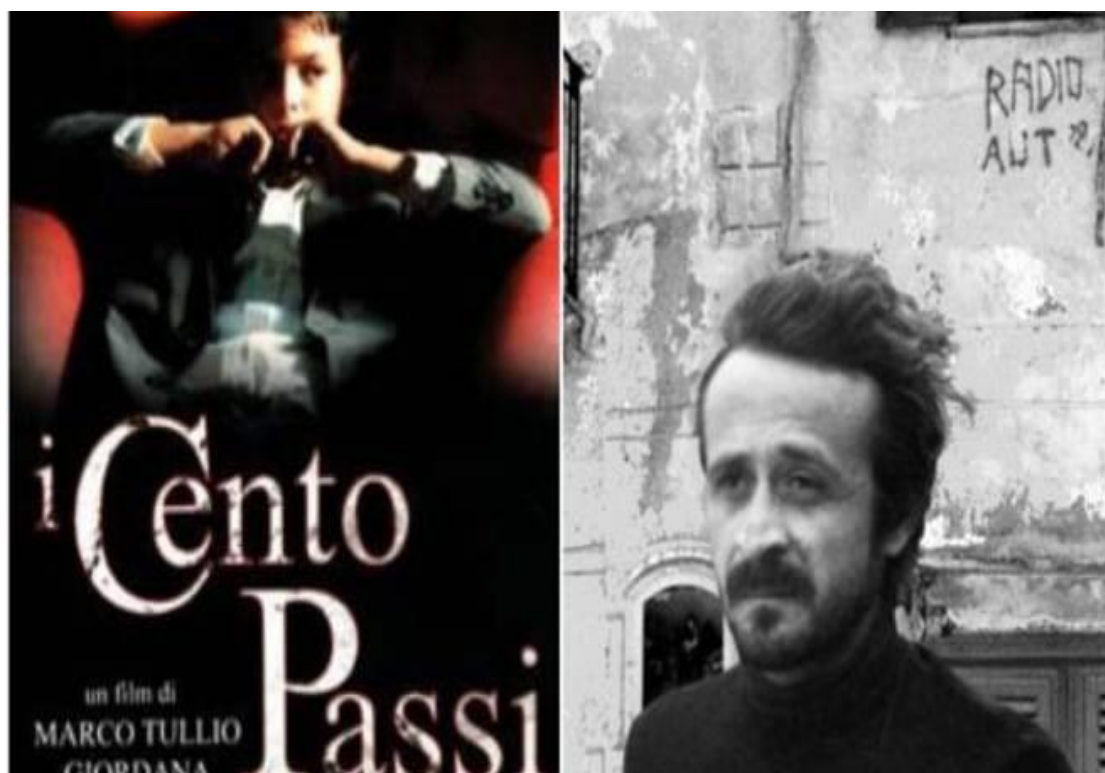




<b>REGISTA</b>	Daniele Ciprì, Franco Maresco
<b>TITOLO</b>	<b>Totò che visse due volte</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rean Mazzone per Tea Nova
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 1998
<b>GENERE</b>	Grottesco
<b>DURATA</b>	93 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Totò, don Totò (Salvatore Gattuso), Fefè (Carlo Giordano), Pitrinu (Pietro Arcidiacono), don Nenè (Antonino Carollo), Tre Motori (Camillo Conti), Paletta (Marcello Miranda), Bastiano (Baldassarre Catanzaro).
<b>TRAMA</b>	Film in tre episodi, legati da un filo conduttore nichilista: la morte di Dio. I protagonisti si aggirano ancora in una Palermo in rovina, spinti da bisogni primari, legati alla mera sopravvivenza.
<b>COMMENTO</b>	Come nel lungometraggio d'esordio, i personaggi, privi di ogni senso di umanità, si muovono in strade coperte da rifiuti, sferzate da pioggia incessante. Il terzo episodio è il più dissacrante, mostrando gli ultimi giorni del Messia, che ha un suo doppio nel boss sanguinario don Totò, il quale, infine, lo scioglie nell'acido dopo il tradimento di Giuda, un gobbo malefico.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Via Mario Adorno (nei pressi del fiume Oreto), via Beati Paoli (zona Capo), via San Giacomo alla Guilla, spiaggia dell'Arenella.



<b>REGISTA</b>	Marco Tullio Giordana
<b>TITOLO</b>	<b>I Cento Passi</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rai Cinema in collaborazione con TELE+
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2000.
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	114 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Peppino Impastato (Luigi Lo Cascio), Luigi Impastato (Luigi Maria Burruolo), Felicia Bartolotta (Lucia Sardo), Giovanni Impastato (Paolo Briguglia), Gaetano Badalamenti (Toni Sperandeo).
<b>TRAMA</b>	Il film racconta la biografia di Peppino Impastato, il giovane siciliano ucciso dalla mafia il 9 maggio 1978 per avere denunciato i soprusi e le malefatte di Tano Badalamenti, boss di Cinisi (Palermo).
<b>COMMENTO</b>	La storia di Peppino Impastato, il giovane che ha il coraggio di scrivere pubblicamente che “la mafia è una montagna di merda”, rivive fedelmente nel film di Giordana, che ricostruisce la vivacità di un periodo storico in cui in Sicilia si incomincia a reagire alle prepotenze del potere mafioso, connivente con la politica istituzionale.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il paese di Cinisi, con la piazza principale, Vittorio Emanuele Orlando, e la via in cui abitava la famiglia Impastato, Corso Umberto. L'aeroporto di Palermo. Il lungomare di Terrasini.



<b>REGISTA</b>	Ciprì, D., Maresco, F.
<b>TITOLO</b>	<b>Il ritorno di Cagliostro</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Pippo Bisso, Loris Curci, Mario Mazzarotto.
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2003.
<b>GENERE</b>	Commedia
<b>DURATA</b>	100 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Carmelo La Marca (Luigi Maria Burruolo), Salvatore La Marca (Franco Scaldati), Erroll Douglas (Robert Englund) Cardinal Sucato (Pietro Giordano), Barone Cammarata (Mauro Spitaleri).
<b>TRAMA</b>	Una casa di produzione siciliana, “La Trinacria Cinematografica”, vuole far risorgere l’industria del cinema nell’isola, ma i primi film si rivelano un fallimento. Per risollevare le sorti, decidono di girare un film sul conte di Cagliostro, chiamando ad interpretarlo Erroll Douglas, un divo di Hollywood in declino.
<b>COMMENTO</b>	Il film, che mescola lo stile documentario con il cinema e la televisione, alternando il bianco e nero al colore, viene definito dal critico Morandini “una satira malinconica”. È infatti un’opera sulla fine del cinema e sui sogni che esso veicola, interpretato magistralmente da Franco Scaldati, drammaturgo palermitano, che infonde al suo personaggio la sua personale vena malinconica e satirica.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il film è girato tra il centro storico di Palermo, Partinico e San Martino delle Scale, frazione di Monreale.



<b>REGISTA</b>	Roberto Faenza
<b>TITOLO</b>	<b>Alla luce del sole</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rai Cinema, Jean Vigo Italia
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2005
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	93 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Don Pino Puglisi (Luca Zingaretti), Gregorio (Corrado Fortuna), suor Carolina (Alessia Goria), Filippo Graviano (Francesco Foti), Giuseppe Graviano (Piero Nicosia).
<b>TRAMA</b>	La storia di padre Pino Puglisi, ucciso nel quartiere della sua parrocchia, a Brancaccio, periferia est di Palermo, il 15 settembre 1993.
<b>COMMENTO</b>	Dalla prima sequenza del film, in cui bambini del quartiere danno in pasto ai cani da combattimento gatti vivi, lo spettatore sa di trovarsi di fronte ad una realtà dura, senza le edulcorazioni di una fiction. Faenza ci restituisce il ritratto di un uomo che con la forza della fede e il senso di giustizia vuole restituire dignità a un quartiere controllato dalla criminalità organizzata, in una Palermo che mostra il suo volto più spietato di città ostile.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il film è girato nel quartiere di Brancaccio, in Corso dei Mille e nell'Albergheria. Alcune scene vengono girate a Bagheria.





<b>REGISTA</b>	Wim Wenders
<b>TITOLO</b>	<b>Palermo Shooting</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Wim Wenders e Gian Piero Ringel
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Germania/Italia 2008
<b>GENERE</b>	Drammatico, Thriller
<b>DURATA</b>	118 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Finn (Campino), Flavia (Giovanna Mezzogiorno), Frank, la morte (Dennis Hopper)
<b>TRAMA</b>	Finn, fotografo tedesco, in un momento di svolta della propria vita decide di lasciare Düsseldorf per recarsi a Palermo, dove vivrà un incontro ravvicinato con la “morte” e infine troverà l’amore.
<b>COMMENTO</b>	Wenders racconta le inquietudini del suo personaggio in fuga, alter ego del regista, che riflette sul senso della vita e sullo scorrere del tempo, che il protagonista cerca di fermare attraverso la fotografia. Palermo, con i suoi angoli suggestivi, diviene luogo ideale per portare avanti questo percorso di evoluzione e di rinascita.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Düsseldorf. Palermo: Centro storico, Foro Italico, via Roma, Quattro Canti, Vucciria (Piazza Garraffello, Piazza Caracciolo, Cortile della Morte), Palazzo Abatellis, Porto. Gangi (provincia di Palermo).





<b>REGISTA</b>	Daniele Ciprì
<b>TITOLO</b>	<b>È stato il figlio</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Alessandra Acciai, Giorgio Magliulo, Francesco Tatò, Rai Cinema
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2012
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	90 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Nicola Ciraulo (Toni Servillo), Loredana, la moglie (Giselda Volodi), Tancredi Ciraulo (Fabrizio Falco), nonna Rosa (Aurora Quattrocchi), amico di Nicola (Giacomo Civiletti)
<b>TRAMA</b>	Il film racconta la storia di una famiglia della periferia palermitana, che, ottenuto il risarcimento per la morte della figlia, uccisa da una pallottola vagante in un regolamento di conti della mafia, decide di investire il denaro nell'acquisto di una Mercedes, riscatto ed orgoglio del capofamiglia.
<b>COMMENTO</b>	La storia è tratta dall'omonimo romanzo di Roberto Alajmo, a sua volta desunta dalla cronaca cittadina. Ciprì riesce a tradurre perfettamente in immagine il romanzo, interpretato magistralmente da Toni Servillo, che da napoletano, recita con un accento siciliano strettissimo.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Il film è girato a Brindisi, nel quartiere Paradiso, dove il regista ricostruisce il set dello Zen 2 di Palermo, periferia archetipica.



<b>REGISTA</b>	Emma Dante
<b>TITOLO</b>	<b>Via Castellana Bandiera</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rai Cinema
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2013
<b>GENERE</b>	Drammatico
<b>DURATA</b>	90 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Rosa (Emma Dante), Clara (Alba Rohrwacher), Samira Calafiore (Elena Cotta), Saro Malafiore (Renato Malfatti).
<b>TRAMA</b>	Due donne alla guida delle loro auto, si ritrovano bloccate nella via che dà il titolo al film, una di fronte all'altra, ingaggiando un duello muto, fatto di sguardi, portato avanti fino alla fine.
<b>COMMENTO</b>	La regista trasferisce nel suo primo lungometraggio le tematiche della sua drammaturgia, l'indagine di un'umanità "al limite" in una Palermo grottesca, le cui pantomime sono sempre sul punto di sfociare in tragedia.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Via Castellana Bandiera; spiaggia di Vergine Maria (Tonnara Bordonaro); cimitero dei Rotoli; Piazza Garraffello; Chiesa di San Ciro a Maredolce (ai piedi del monte Grifone).



<b>REGISTA</b>	Pierfrancesco Diliberto
<b>TITOLO</b>	<b>La mafia uccide solo d'estate</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rai Cinema
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2013
<b>GENERE</b>	Commedia, drammatico
<b>DURATA</b>	85 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Arturo Giammarresi (Pierfrancesco Diliberto), Flora Guarneri (Cristiana Capotondi), Francesco (Claudio Gioè), Fra Giacinto (Ninni Bruschetta).
<b>TRAMA</b>	La storia di Arturo Giammarresi, dalla nascita al matrimonio con Flora, amata fin dai tempi della scuola, si intreccia con più di vent'anni di storia palermitana, dalle guerre di mafia degli anni '60, fino alle stragi di Falcone e Borsellino.
<b>COMMENTO</b>	La voce fuori campo del regista/protagonista accompagna gli eventi salienti della sua vita e della storia della città, con un tono comico-umoristico che diventa commosso nella parte finale, in cui indica e commenta al figlio le lapidi dei rappresentanti delle istituzioni uccisi dalla mafia.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Piazza Pretoria, Piazza Verdi, Via Cavour, Piazza Politeama, Viale Lazio, Via Francesco Paolo di Blasi (Bar Lux), Via Pipitone Federico, Via Dalla Chiesa, Mondello.





<b>REGISTA</b>	Franco Maresco
<b>TITOLO</b>	<b>Belluscone - Una storia siciliana-</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rean Mazzone
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2014
<b>GENERE</b>	Documentario
<b>DURATA</b>	95 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Ciccio Mira, Tatti Sanguieti, Vittorio Sgarbi, Marcello Dell'Utri, Salvatore Ficarra, Valentino Picone, Vittorio Ricciardi
<b>TRAMA</b>	Film documentario sulla Palermo dell'epoca Berlusconi, chiamato "Belluscone" nei quartieri popolari di Palermo, dove la macchina da presa di Maresco indaga nel sottobosco culturale delle feste di quartiere e dei cantanti neomelodici, con immagini di repertorio dei processi per mafia e interviste ai politici del tempo, tra cui Marcello Dell'Utri.
<b>COMMENTO</b>	Il regista utilizza un procedimento meta-filmico, in cui la storia si alterna con i filmati documentari: il critico cinematografico Tatti Sanguieti, personaggio principale, indaga sulla scomparsa di Maresco durante le riprese del suo film. Maresco, secondo Sanguieti, è vittima del suo cinema di frontiera, di chi cerca di indagare la realtà dura e pura senza filtri.
<b>CARTOGRAFIA</b>	Aeroporto Falcone Borsellino; mercato di Ballarò; via Principe di Villafranca; Hotel delle Palme; viale della Regione Siciliana; zona industriale del quartiere Brancaccio.



<b>REGISTA</b>	Franco Maresco
<b>TITOLO</b>	<b>La mafia non è più quella di una volta</b>
<b>PRODUZIONE</b>	Rean Mazzone
<b>CITTÀ/NAZIONE, ANNO</b>	Italia, 2019
<b>GENERE</b>	Documentario
<b>DURATA</b>	105 minuti
<b>PERSONAGGI PRINCIPALI</b>	Ciccio Mira, Letizia Battaglia, Franco Maresco, Matteo Mannino, Cristian Michel, Franco Zecchin, Pino Maniaci.
<b>TRAMA</b>	L'impresario Ciccio Mira vuole organizzare un concerto di cantanti neomelodici nel quartiere dello Zen 2, per commemorare il venticinquennale delle stragi contro Falcone e Borsellino.
<b>COMMENTO</b>	Il regista affianca in questo secondo documentario due personaggi antitetici: l'impresario di cantanti neomelodici, che cavalca l'onda dell'antimafia per continuare i suoi affari in un quartiere della città simbolo di degrado e Letizia Battaglia, fotografa e testimone degli anni più bui delle stragi di mafia, simbolo dell'antimafia e della lotta per la legalità. Anche in quest'opera scorre la carrellata di personaggi lombrosiani che affermano, davanti alla telecamera, che "la mafia non esiste".
<b>CARTOGRAFIA</b>	Quartiere dello Zen 2 di Palermo

